



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado

Continente Improvável

Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final
do século XIX a meados do século XX

Neiva Maria Fonseca Bohns
Porto Alegre, RS
2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO

C o n t i n e n t e I m p r o v á v e l

Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final
do século XIX a meados do século XX

Neiva Maria Fonseca Bohns

Porto Alegre, RS

2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO

C o n t i n e n t e I m p r o v á v e l

Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final
do século XIX a meados do século XX

Neiva Maria Fonseca Bohns

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini, como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Porto Alegre, RS

2005

BOHNS, Neiva Maria Fonseca

Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto de Artes/ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2005.

383 p.

Tese (Doutorado) UFRGS. IA. PPGAV

1. Artes Visuais – Rio Grande do Sul I. Título

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora
constituída pelos professores

Prof. Dr. Caleb Faria Alves

Prof. Dr. Francisco Marshall

Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira

Prof. Dr. José Augusto Avancini (Orientador)

A José Remedi, amigo e companheiro generoso, com quem compartilhei, durante longos anos, idéias, emoções e desejos.

A g r a d e c i m e n t o s

Este trabalho não existiria sem o apoio, por vezes incondicional, de muitas pessoas e instituições. Dirijo meus sinceros agradecimentos:

À equipe de professores do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e, em especial a Sandra Rey, Hélio Ferverza, Maria Lúcia Cattani, Elida Tessler, Francisco Marshall, Blanca Brites, Icleia Cattani e Mônica Zielinsky. À Maria Amélia Bulhões, que acompanhou, com grande dedicação e interesse, os quatro primeiros anos de elaboração deste trabalho. Aos colegas do período de doutoramento, com quem compartilhei momentos decisivos. A Paulo Gomes, pelo irrestrito amor à arte e ao conhecimento; a Alfredo Nicolaiewsky, pelo companheirismo sincero, e pelo humor fino, mesmo nos momentos difíceis; à Ana Carvalho, pelas afinidades tantas, e pelo bom senso constante; à Nara Santos, pela seriedade com que administra os projetos acadêmicos. Aos professores do Departamento de Artes Visuais do IA-UFRGS, que, em diferentes momentos, deram apoio a este trabalho.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu que este trabalho pudesse ser realizado.

À *University of Texas*, que me deu novas referências sobre condições de trabalho e de pesquisa na minha área de atuação. À incansável Jacqueline Barnitz, minha tutora na U.T., com quem aprendi que o melhor da vida começa na maturidade.

À Universidade Federal de Pelotas, RS, que, a despeito da exigüidade de recursos humanos disponíveis, permitiu meu afastamento de funções docentes e administrativas, para que este trabalho pudesse ser realizado. Aos colegas do Instituto de Letras e Artes, da UFPel, que me incentivaram a realizar meu doutoramento, e com quem espero ainda realizar muitos projetos. Aos colegas do Departamento de Artes e Comunicação, que, generosamente, me substituíram nos períodos de ausência. À Carmen Biasoli, pelo fundamental apoio nos momentos de decisão. Aos meus alunos do passado e do futuro, sem os quais esse trabalho não teria sentido.

Aos colegas e amigos da equipe de curadoria da 5ª Bienal do Mercosul, com quem compartilho a paixão pela arte; a Paulo Sérgio Duarte, pela generosidade com que tem me iniciado nos meandros do trabalho de curadoria, dividindo comigo o seu imensurável conhecimento; a Gaudêncio Fidelis, que não acredita em obstáculos, e me ensina, cotidianamente, que a arte é mais urgente do que a vida; a Francisco Alves, que não economiza esforços para alcançar a verdade.

Aos companheiros da Fundação Vera Chaves Barcelos, com quem divido sonhos realizáveis, e o desejo de ampliar o público fruidor de arte.

Aos meus pais, *in memoriam*, por terem definido, desde muito cedo, as invioláveis regras que eu aprendi a seguir, e por terem investido, arduamente, todas as suas energias na educação de suas filhas. À minha irmã, Neusa Bohns Corrêa, pelo amor inabalável. Aos meus sobrinhos, que, enquanto eu me perdia no meio de papéis, nomes e datas, entraram na vida adulta, passaram por duras provas, e souberam seguir o seus destinos.

À família Rodrigues Remedi, pelo apoio incondicional em todos os momentos, em todos os lugares, e em todas as situações. À Dênia Remedi, pela amizade fiel, e pela admirável competência na assessoria prestada na execução desta tese. À Maris Remedi, pela metódica normalização deste trabalho acadêmico. À Iara e Orcy, meus pais adotivos, a quem agradeço por terem me dado de novo uma família, quando parte da minha já não existia mais. À Josie Remedi, que cresceu enquanto muitas das idéias aqui colocadas também amadureciam.

À Miguel Ângelo Silva da Costa, pela solidariedade e apoio nos momentos finais deste trabalho.

À família Hameister, pela amizade constante, pela fé na natureza humana e pela coragem de viver. À Sheila Hameister, pela alegria de sempre.

À Maria Lúcia Pupo Tavares e a Elie Bajard, que acompanham, com amizade fiel, há tantos anos, a minha trajetória pessoal, e de quem sempre recebi apoio e aconselhamento.

A Mário Corso, confidente indispensável, que tem me ajudado, com inteligência e doçura, a compreender melhor meus próprios enigmas.

A todos os meus amigos artistas, de ontem e de hoje – incluindo aqueles que nunca conheci, mas que sempre admirei –, a quem, em última instância, esta tese se destina, na esperança de que os frutos de seus trabalhos venham a ser compreendidos e respeitados na medida em que merecem.

Agradecimento Especial

Agradeço especialmente a José Augusto Avancini, que, com amizade e sabedoria, guiou-me na fase decisiva desta pesquisa. O brilho de sua inteligência, e a suave firmeza como conduziu a orientação, foram fundamentais para que esse trabalho chegasse a bom termo.

A arte é a confissão de que a vida não basta.

Fernando Pessoa

Sumário

Lista de Imagens	xi
Resumo	xvii
Abstract	xviii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 Nas fronteiras da civilização	27
1.1 Um homem a serviço do Império Brasileiro	37
1.2 A difícil arte da sobrevivência	51
1.3 A fabricação de imagens	56
1.4 O (sub)desenvolvimento da pintura histórica	62
1.5 Santo de casa não faz milagre	69
1.6 O primeiro “comentador” das Belas Artes	73
1.7 Entre dois mundos	77
CAPÍTULO 2 A adesão à modernidade	109
2.1 Um notável pintor	114
2.2 Amargura Provinciana	121
2.3 Enfim, uma escola de artes	130
2.4 O nascimento da consciência profissional	134
2.5 O entusiasmo da “gente moça”	138
2.6 Olhares estrangeiros sobre a cidade	144

2.7	O academicismo latente	148
2.8	Modernização conservadora	151
2.9	Uma atmosfera de lirismo e mistério	163
2.10	O crítico como organizador do campo artístico	166
2.11	Um artista contidamente moderno	172
2.12	O desrespeito às regras acadêmicas	174
2.13	Presença invisível	177
2.14	Avanços cautelosos	179
CAPÍTULO 3 A eterna luta contra as condições adversas		205
3.1	O (desensofrido) rebento dos pampas	209
3.2	Por uma escola moderna	216
3.3	Em busca de um lugar ao sol	218
3.4	O admirável prédio novo	222
3.5	A inaceitável subversão da ordem	224
3.6	Paixões controversas	231
3.7	Contra as heresias artísticas	234
3.8	Mundo em transformação	239
3.9	A vanguarda interiorana	242
3.10	Os pintores modernos do Brasil	246
3.11	Tradição revisitada	251
3.12	O alargamento das fronteiras	258
3.13	O processo de redução da forma	260
3.14	Um lugar para guardar e difundir a arte	267
3.15	Um projeto inacabado	271
3.16	Cosmopolitismo claudicante	279
3.17	Um novo pólo cultural para a América Latina	283
3.18	O último dos modernos	286
À Guisa de Conclusão		318
Referências		329
Anexo – Cronologia Geral		354

Lista de Imagens

Imagem 01	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Paisagem Italiana</i> , c. 1835. Óleo sobre tela, 35 x 27 cm.	96
Imagem 02	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Grotta</i> . Óleo sobre tela, 35,2 x 27,1 cm	96
Imagem 03	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Coroação de D. Pedro II</i> , c. 1841. Obra inacabada	97
Imagem 04	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Painel Decorativo</i> , 1851. Aquarela, 29 x 26 cm.	98
Imagem 05	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Croquis para cenário</i> , 1852. Aquarela, 45 x 32 cm.	98
Imagem 06	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Retrato do Visconde de Sapucaí</i> , c.1850. 38 x 30 cm.	99
Imagem 07	Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Auto-retrato (Barão de Santo Ângelo)</i> , 1874. Óleo sobre tela, 32 x 26 cm.	99
Imagem 08	Frederico Trebbi. <i>Comendador Domingos A. F. da Costa</i> , 1904. Óleo sobre tela	100
Imagem 09	Frederico Trebbi. <i>Affonso Vizeu</i> , 191?. Óleo sobre tela	100
Imagem 10	Frederico Trebbi. <i>Coronel Alberto Rosa</i> , 191?. Óleo sobre tela	100
Imagem 11	Frederico Trebbi. <i>Baronesa do Arroio Grande</i> , 191?. Óleo sobre tela	100

Imagem 12	Frederico Trebbi. <i>D. Ernestina Assumpção</i> , 191?. Óleo sobre tela	100
Imagem 13	Frederico Trebbi. <i>Baronesa de São Luiz</i> , 191?. Óleo sobre tela	100
Imagem 14	Frederico Trebbi. <i>Joaquim Maria da Silva</i> , 191?. Óleo sobre tela	101
Imagem 15	Frederico Trebbi. <i>D. Antônia Chaves des Essarts</i> , 191?. Óleo sobre tela	101
Imagem 16	Frederico Trebbi. <i>João Cyriaco Crespo</i> , 1910. Óleo sobre tela	101
Imagem 17	Frederico Trebbi. <i>D. Maria J. Dias de Campos</i> , 1909. Óleo sobre tela	101
Imagem 18	Frederico Trebbi. <i>D. Ignez Jacintha de Moraes</i> , 1907. Óleo sobre tela	101
Imagem 19	Frederico Trebbi. <i>D. Vicencia da Fontoura Lopes</i> , 191?. Óleo sobre tela	101
Imagem 20	Augusto Luiz de Freitas. <i>Chegada dos Casais Açorianos</i> , 1923. Óleo sobre tela, 6,30 x 5,50 m.	102
Imagem 21	Augusto Luiz de Freitas. <i>Chegada dos Casais Açorianos (detalhe)</i> , 1923. Óleo sobre tela	102
Imagem 22	Augusto Luiz de Freitas. <i>Retrato de Menina</i> , 1917. Óleo sobre tela, 41 x 35 cm.	103
Imagem 23	Augusto Luiz de Freitas. <i>Paisagem</i> , sem data. Aquarela sobre papel	103
Imagem 24	Pedro Weingärtner. <i>Atelier Julien</i> , sem data. Óleo sobre tela	104
Imagem 25	Pedro Weingärtner. <i>Daphnis e Cloé (Detalhe)</i> , 1891. Óleo sobre tela, 65,5 x 96,1 cm.	105
Imagem 26	Pedro Weingärtner. <i>Cena antiga</i> , sem data. Gravura em metal	105
Imagem 27	Pedro Weingärtner. <i>Cena antiga</i> , sem data. Gravura em metal	105
Imagem 28	Pedro Weingärtner. <i>Estudo para "O Bolicho"</i> , sem data. Nanquim e aguada sobre papel	106
Imagem 29	Pedro Weingärtner. <i>Chegou tarde</i> , sem data. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm.	106
Imagem 30	Pedro Weingärtner. <i>Tempora mutantur</i> , 1889. Óleo sobre tela, 160,4 x 93,4 cm.	107
Imagem 31	Pedro Weingärtner. <i>Retrato de Dona Angélica (detalhe)</i> , 1894. Óleo sobre cartão, 60 x 44 cm.	108
Imagem 32	Pedro Weingärtner. <i>Retrato de Dona Angélica</i> , 1894. Óleo sobre cartão, 60 x 44 cm.	108

Imagem 33	Pedro Weingärtner. <i>Retrato de Inácio Weingärtner</i> , 1913. Óleo sobre madeira, 21 x 14 cm.	108
Imagem 34	Pedro Weingärtner. <i>Retrato de Elisabeth Schmitt (esposa do artista)</i> , 1918. Óleo sobre tela, 41,8 x 28,5 cm.	108
Imagem 35	Libindo Ferrás. <i>Paisagem</i> , 1924. Óleo sobre tela, 87 x 158,5 cm.	182
Imagem 36	Libindo Ferrás. <i>Marinha</i> , 1924. Óleo sobre tela.	183
Imagem 37	Libindo Ferrás. <i>Fim de tarde no Guaíba</i> , 1925. Óleo sobre tela colada em madeira, 16 x 27 cm.	183
Imagem 38	Libindo Ferrás. <i>Sem título</i> , 1933. Óleo sobre madeira, 14 x 23 cm.	184
Imagem 39	José Rasgado. <i>Ave Noturna</i> . Desenho.	185
Imagem 40	José Rasgado. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1929, n.5, capa.	185
Imagem 41	Sotero Cosme. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1929, n.1, capa.	186
Imagem 42	Sotero Cosme. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1929, n.3, capa.	186
Imagem 43	João Fahrion. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1929, n.11, capa.	186
Imagem 44	João Fahrion. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1929, n.14, capa.	186
Imagem 45	João Fahrion. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1930, n.3, capa.	187
Imagem 46	Francis Pelichek. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1929, n.20, capa.	187
Imagem 47	Sotero Cosme. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1935, n.20, capa.	187
Imagem 48	Nelson Boeira. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1933, n.14, capa.	187
Imagem 49	Nelson Boeira. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1935, n.19, capa.	188
Imagem 50	Nelson Boeira. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1933, n.169, capa.	189
Imagem 51	Edgar Koetz. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1936, n.170, capa.	189
Imagem 52	Edgar Koetz. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, 1936, n.02, capa.	190
Imagem 53	Francis Pelichek. <i>O Beco do Poço</i> , 1925. Aquarela e nanquim sobre papel, 39,5 x 30 cm.	190
Imagem 54	Francis Pelichek. <i>Velho chimarreando</i> , 1929. Óleo sobre tela, 66 x 54 cm.	191
Imagem 55	Francis Pelichek. <i>Sem título</i> , sem data. Aquarela sobre papel, 41 x 29 cm.	191
Imagem 56	Francis Pelichek. <i>Guarda municipal</i> , sem data. Pastel sobre papel, 41,5 x 34 cm.	191

Imagem 57	Luiz Maristany de Trias. <i>Barco no estaleiro</i> , 1939. Óleo sobre madeira 192
Imagem 58	Luiz Maristany de Trias. <i>Vendedores de laranjas - Navegantes</i> , sem data. Óleo sobre madeira, 90 x 120 cm. 192
Imagem 59	João Fahrion. <i>Retrato de Senhora</i> , sem data. Óleo sobre cartão, 35 x 25,5 cm. ... 193
Imagem 60	João Fahrion. <i>Retrato de Nori</i> , 1939. Desenho a pastel sobre papel, 60 x 40 cm. 193
Imagem 61	João Fahrion. <i>Retrato de Roseli Becker</i> , 1956. Óleo sobre madeira, 79 x 70,5 cm. 194
Imagem 62	Oscar Boeira. <i>Árvore seca</i> , 1917. Óleo sobre tela, 55 x 81,5 cm. 195
Imagem 63	Oscar Boeira. <i>Recanto de praça</i> , sem data. Óleo sobre tela, 47 x 58,5 cm. 195
Imagem 64	Oscar Boeira. <i>Bordando no jardim</i> , 1934. Óleo sobre tela, 38 x 48 cm. 195
Imagem 65	Oscar Boeira. <i>Moça com chapéu de palha</i> , 1936. Óleo sobre tela, 80 x 64 cm. 197
Imagem 66	Angelo Guido. <i>Entardecer</i> , 1945. Óleo sobre tela, 68,5 x 88,5 cm. 198
Imagem 67	Angelo Guido. <i>Ponte do riacho</i> , sem data. Óleo sobre cartão, 32 x 50 cm. 198
Imagem 68	Angelo Guido. <i>Paisagem</i> , sem data. Óleo sobre tela, 49,5 x 59,2 cm. 198
Imagem 69	Leopoldo Gotuzzo. <i>Repouso</i> , 1916. Óleo sobre tela, 100 x 150 cm. 198
Imagem 70	Leopoldo Gotuzzo. <i>O velho de capa</i> , 1916. Óleo sobre tela, 86 x 66 cm. 200
Imagem 71	Leopoldo Gotuzzo. <i>A mulher de vestido preto</i> , 1915. Óleo sobre tela, 114 x 69 cm. 200
Imagem 72	Leopoldo Gotuzzo. <i>Aspecto de Amelie les Bains (Pirineus)</i> , 1918. Óleo sobre tela, 41 x 56 cm. 201
Imagem 73	Leopoldo Gotuzzo. <i>Almofada amarela</i> , 1923. Óleo sobre tela, 60 x 116 cm. 202
Imagem 74	Leopoldo Gotuzzo. <i>Paisagem de Monte Bonito</i> , 1933. Óleo sobre tela, 50 x 74 cm. 203
Imagem 75	Gustav Epstein. <i>Mulher sentada</i> , 1939. Óleo sobre madeira, 25 x 29 cm. 204
Imagem 76	Gustav Epstein. <i>Nú feminino</i> , sem data. Aquarela sobre papel. 204
Imagem 77	Gustav Epstein. <i>Cabeça de Velha</i> , sem data. Aquarela sobre papel. 204
Imagem 78	Antônio Caringi. <i>Laçador</i> , 1954. Bronze. 296
Imagem 79	Federico Escalada. <i>Gaúcho oriental</i> , 1935. Bronze. 296

Imagem 80	Antônio Caringi. <i>Gen. Bento Gonçalves</i> , 1936. Bronze.	296
Imagem 81	José Belloni. <i>Carreta</i> , 1934. Bronze. Parque José Batlle y Ordoñez, Montevideo, Uruguai.	296
Imagem 82	Carlos Scliar. <i>Auto-retrato da FEB</i> , 1945. Óleo sobre tela, 29 x 20 cm.	297
Imagem 83	Fernando Corona. <i>Inca</i> , sem data. Bronze polido, 45,6 x 19,2 x 22,5 cm.....	298
Imagem 84	Danúbio Gonçalves. <i>Helena</i> , 1948. Óleo sobre tela, 59,5 x 44,5 cm.	299
Imagem 85	Danúbio Gonçalves. <i>Aida</i> , 1948. Nanquim e bico de pena, 52 x 37 cm.	300
Imagem 86	Danúbio Gonçalves. <i>Retrato de Aida</i> , 1948. Lápis preto, 52 x 27 cm.	300
Imagem 87	Danúbio Gonçalves. <i>Retrato de Aida</i> , 1948. Nanquim e bico de pena, 40 x 58 cm	300
Imagem 88	Aldo Lacatelli. <i>Desventura</i> , 1952. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm.	301
Imagem 89	Carlos Scliar. <i>Interior (Paris)</i> , 1949. Óleo sobre tela, 53 x 64 cm.	302
Imagem 90	Danúbio Gonçalves. <i>Carneadores - Xarqueadas</i> , 1953. Xilogravura de topo, 19 x 25 cm.	303
Imagem 91	Danúbio Gonçalves. <i>Espera - Xarqueadas</i> , 1953. Xilogravura de topo, 20 x 20 cm.	303
Imagem 92	Danúbio Gonçalves. <i>Zorzeiros</i> , 1953. Xilogravura de topo, 20 x 27 cm.	303
Imagem 93	Danúbio Gonçalves. <i>Mineiros do Butiá</i> , 1956. Xilogravura de topo, 20 x 27 cm.	304
Imagem 94	Danúbio Gonçalves. <i>Mineiros do Butiá</i> , 1956. Xilogravura, 22 x 15,5 cm.	304
Imagem 95	Carlos Scliar. <i>Sesta II</i> , 1954. Linoleogravura e pochoir, 33,1 x 47,8 cm.	305
Imagem 96	Carlos Scliar. <i>Sesta IV</i> , 1955. Linoleogravura e pochoir, 45,5 x 61 cm.	305
Imagem 97	Glênio Bianchetti. <i>Tocando Gaita de Boca</i> , 1956. Linoleogravura, 52 x 21 cm. ...	306
Imagem 98	Glauco Rodrigues. <i>Sem Título</i> , 1951. Linoleogravura, 22 x 14,5 cm.	307
Imagem 99	Ado Malagoli. <i>Nú</i> , sem data. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.	308
Imagem 100	Ado Malagoli. <i>Juventude</i> , 1942. Óleo sobre tela, 75 x 57 cm.	308
Imagem 101	Ado Malagoli. <i>Sem título</i> , 1949. Desenho, 16 x 30 cm.	309
Imagem 102	Ado Malagoli. <i>Ruth</i> , sem data. Litografia, 35 x 26 cm.	309
Imagem 103	Ado Malagoli. <i>Sem título</i> , sem data. Desenho, 31,6 x 19,7 cm.	309

Imagem 104	Ado Malagoli. <i>Gato preto</i> , 1954. Óleo sobre tela, 63 x 52 cm.	310
Imagem 105	Carlos Scliar. <i>Natureza morta</i> , 1960. Tríptico, têmpera encerada sobre tela, 110,1 x 207 cm.	311
Imagem 106	Benito Castañeda. <i>Vida de fazenda</i> , 1945. Óleo sobre tela, 56,7 x 66,8 cm.	312
Imagem 107	Benito Castañeda. <i>Sem título</i> , 1947. Óleo sobre tela, 24 x 35 cm.	312
Imagem 108	Mira Schendel. <i>Natureza morta</i> , década de 1950.	313
Imagem 109	Paulo Flores. <i>Passeio</i> , 1954. Óleo sobre tela, 83,6 x 66,9 cm.	314
Imagem 110	Iberê Camargo. <i>Riacho Jaguari</i> , 1941. Óleo sobre tela, 70 x 60 cm.	315
Imagem 111	Iberê Camargo. <i>Jaguari</i> , 1941. Óleo sobre tela.	315
Imagem 112	Iberê Camargo. <i>Lapa</i> , 1947. Óleo sobre tela, 70 x 60 cm.	316
Imagem 113	Iberê Camargo. <i>Natureza-Morta com Garrafas</i> , 1957. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm.	316
Imagem 114	Iberê Camargo. <i>Mesa azul com carretéis</i> , 1959. Óleo sobre tela, 100 x 62 cm.	317
Imagem 115	Iberê Camargo. <i>Mesa com sete carretéis</i> , 1959. Óleo sobre tela, 100 x 62 cm.	317
Imagem 116	Iberê Camargo. <i>Mesa com cinco carretéis</i> , 1959. Óleo sobre tela, 100 x 62 cm.	317

R e s u m o

Este trabalho trata das dificuldades de formação do campo artístico no Rio Grande do Sul, Brasil, desde o final do século XIX até meados do século XX, articulando perspectivas econômicas e sociais com ações pontuais de indivíduos e de grupos que tiveram participação na construção de uma história regional, segmentada e descontínua, que ainda não foi incorporada a uma narrativa geral da arte brasileira. A pesquisa, que, além de envolver levantamento empírico e historiográfico, também inclui análise formal de obras produzidas em diferentes períodos, procurou estabelecer nexos entre fenômenos que, até o presente momento, tinham sido tratados de maneira isolada. Independentemente do potencial artístico, da capacidade intelectual, ou da disposição para trabalhar em prol da coletividade, todos os indivíduos estudados se defrontaram com resistências e desafios, que variaram em grau e intensidade, por parte do conjunto da sociedade gaúcha, e o reconhecimento social só aconteceu depois de encontrarem aceitação em centros artísticos mais tradicionais. Assim, a despeito da existência de artistas e de agentes culturais bastante ativos, o campo artístico, propriamente dito, não encontrou formas concretas de existência no Rio Grande do Sul, pelo menos até o final dos anos de 1950, pela ausência de outros elementos necessários para sua estruturação.

A b s t r a c t

This study deals with the difficulties in the formation of the art scene in Rio Grande do Sul, Brazil from the end of the 19th century to the middle of the 20th century, linking economic and social perspectives with the key activities of individuals and groups who took part in the construction of a segmented and discontinuous regional history that has still not been incorporated into the general narrative of Brazilian art. The research, which involves empirical and historiographical surveys and also includes a formal analysis of works produced in different periods, sought to establish ties between phenomena that have, so far, been treated in isolation. Irrespective of artistic potential, intellectual capacity, or inclination to work for the general community, all the individuals studied faced varying degrees and intensities of resistance and challenge from the general society of Rio Grande do Sul, and social recognition came only after finding acceptance in established artistic centres. In spite of the existence of highly active artists and cultural agents, the actual art scene, so to speak, did not find concrete forms of existence in Rio Grande do Sul until at least the end of the 1950s, because of the absence of other elements necessary for its formation.

I N T R O D U Ç Ã O

I.

O texto apresentado a seguir, que dá corpo ao trabalho intitulado *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul, do final do século XIX a meados do século XX*, é resultado de uma pesquisa que se desenvolveu durante mais de cinco anos, e trata das dificuldades de formação do campo artístico no Estado mais meridional do Brasil, desde os tempos do Império, até o início do período democrático marcado pelo desenvolvimentismo, articulando perspectivas econômicas e sociais com ações pontuais de indivíduos e de grupos que tiveram participação na construção de uma história regional segmentada e descontínua, que ainda não foi incorporada a uma narrativa geral da arte brasileira. Ao final do período estudado, embora se tenha observado um quadro cultural mais completo, contando com equipamentos públicos bem estruturados, a saga dos indivíduos que optaram pela carreira artística continuava sendo das mais desafiadoras. Isto

levou a autora a concluir que, a despeito da perseverança, da coragem e da ousadia – muitas vezes incoseqüente – de alguns indivíduos, o estado de inoperância das políticas públicas, e das forças sociais dominantes no que concerne aos assuntos culturais, mantiveram o campo artístico em estado de inércia durante a maior parte do tempo estudado. Esta situação de “marasmo cultural”, para usar uma expressão que se tornou corrente, só foi rompida circunstancialmente pelas ações isoladas de alguns indivíduos, ou de grupos.

Independentemente da maior ou menor qualidade da produção existente e de suas formas de apresentação, a condição periférica do Estado, assim como o conservadorismo de sua população, condenou seus artistas, e mais ainda os candidatos a artistas, a uma situação de abandono, que só se reverteu quando a voz das autoridades e Instituições do centro do país, ou mesmo sua presença, interferiram decisivamente no rumo dos acontecimentos. No extremo sul do Brasil, os cidadãos mais sensatos e ordeiros, empenhados na construção da independência econômica do Estado, com raras exceções, sempre consideraram a opção pela carreira artística como uma atitude temerária, e o sucesso profissional dela decorrente, uma total improbabilidade.

Embora possa parecer inadequado um recorte temporal tão vasto, que implica na análise de períodos históricos muito diferentes, e de interesses e abordagens artísticas totalmente distintas entre si, o resultado dessa pesquisa, que envolveu um grande esforço de organização de dados que estavam dispersos, procurou estabelecer nexos entre fenômenos que, até o presente momento, tinham sido tratados de maneira isolada. Houve, portanto, um claro propósito de reagir a certas tendências analíticas pulverizadoras, que, propositalmente, ignoram os fluxos históricos, e a inserção dos artistas na sociedade, como

se suas obras, e a carreira que constroem, pudessem ser fruto exclusivo da capacidade criativa, da fidelidade aos seus próprios desígnios, ou do espírito indomável que os move.

Em termos metodológicos, este trabalho apresenta um cunho historiográfico, na medida em que busca recuperar, ao máximo, as contribuições dos críticos de arte em atuação desde remotas eras, assim como dos primeiros historiadores – autodidatas ou com formação acadêmica –, que se dedicaram ao estudo das manifestações artísticas ocorridas no Rio Grande do Sul. A análise teórica e historiográfica do período estudado, contudo, ficaria deficitária sem o aporte de informações biográficas, sobre a trajetória artística dos indivíduos que compõem esse universo, tão inconstante, e ao mesmo tempo, tão persistente. As análises das obras de arte, especialmente pinturas, produzidas no decorrer das décadas estudadas, constituem uma parcela de fundamental importância neste trabalho, e contaram com os mais variados aportes do repertório específico do campo artístico, utilizados na medida das necessidades, de acordo com as exigências de cada caso.

O antigo Continente de São Pedro do Rio Grande do Rio Grande do Sul¹, que assistiu aos sangrentos confrontos pela posse de terras, e cujos habitantes souberam defender bravamente as fronteiras extremas do sul do país, não parece ter se sensibilizado com o esforço sobrehumano de seus artistas, que se sucederam, incansavelmente, em várias gerações. Mesmo quando melhoraram as condições de vida dos segmentos sociais menos privilegiados, o trabalho dos artistas continuou sendo desprestigiado. Aparentemente, o continente constituiu-se num anti-receptáculo que, pela força da

¹ Esse termo faz alusão ao capítulo *O Continente*, o primeiro da epopéia *O Tempo e o Vento* (1949-1962), escrita por Erico Veríssimo, que reconstitui a formação do Rio Grande do Sul, abarcando duzentos anos da história rio-grandense, desde as guerras de fronteiras e o estabelecimento das primeiras estâncias (propriedades rurais), até a reestruturação da República no Rio Grande do Sul. As datas utilizadas na presente pesquisa não correspondem identicamente às demarcações empregadas pelo autor.

sociedade que abrigava, não aceitou determinados conteúdos, em especial aqueles destituídos de sentido para a vida prática. O *Continente Improvável*, portanto, mencionado no título desse trabalho, é, simultaneamente, um lugar geograficamente demarcado, e uma abstração mental, formada pelo mapeamento do que se convencionou chamar de campo artístico.

De acordo com Pierre Bourdieu, o campo intelectual e artístico se constitui em oposição a todas as instâncias com pretensão de legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural (como campo econômico, campo político e campo religioso). O processo de autonomização da vida intelectual e artística sucedeu-se, em território europeu, em meio a uma série de transformações, a saber: 1. a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de independência econômica e de legitimação; 2. a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos; 3. a multiplicação e diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões, e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade cultural.²

Buscando observar a maneira pela qual o mesmo processo se desenvolveu em uma região periférica de um país periférico, o vetor problematizante que guiou esta pesquisa diz respeito a uma situação que se mostrou recorrente na biografia de muitos indivíduos estudados, fossem eles artistas ou agentes culturais: independentemente do potencial artístico, da capacidade intelectual, ou da disposição para trabalhar em prol da

² BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 99-100.

coletividade – qualidades muitas vezes reconhecidas fora das fronteiras do Estado – todos se defrontaram com resistências, que variaram em grau e intensidade, por parte do conjunto da sociedade gaúcha. Uma insólita situação se apresentou como resultado do trabalho de análise histórica: a despeito da existência de artistas, que não foram poucos, nem nulos, algo a que poderíamos chamar de campo artístico não encontrou formas concretas de existência no Rio Grande do Sul, pelo menos até o final dos anos de 1950, pela ausência de outros elementos necessários para sua estruturação. Se, depois desse período, houve uma drástica alteração do quadro aqui apresentado, a ponto de que se possa afirmar categoricamente que existe, hoje, um campo artístico, com todos os seus elementos ativados, no Estado do Rio Grande do Sul, é uma questão que cabe a outros pesquisadores responderem.

Em suma, o que esta discussão – apenas aqui iniciada – propõe, é a de que fatores culturais muito densos, na forma de resistências nem sempre tão pacíficas, que se manifestaram durante todo o processo de modernização do país, atingindo suas regiões mais remotas, ainda mostravam sinais de vigor na metade do século XX. Estes fatores, múltiplos e instáveis, tornam-se aparentes na resistência à assimilação dos novos paradigmas artísticos, da maneira como se apresentam na sua origem, trate-se dos princípios clássicos adotados pelo academicismo, ou da desestruturação destes princípios, proposta pelas vanguardas. Excetuando-se alguns casos de escultores, pintores e gravadores que foram bem sucedidos, pelo menos em certos períodos, por terem utilizado as linguagens e as temáticas artísticas a favor da construção de uma identidade coletiva, todos os nativos que se mostravam por demais interessados em aderir a um cosmopolitismo “ilegível” para seus conterrâneos, tiveram que intensificar seus esforços, e romper barreiras culturais muito fortes. Mesmo aqueles que alcançaram a consagração em

nível nacional, precisaram reforçar constantemente os seus laços com a cultura local, para obter reconhecimento no lugar que lhes deu existência. O presente estudo, portanto, pretende colaborar para a compreensão, em escala maior, das relações entre centros grandes e tradicionais, de grande efervescência artística, e centros menores – lugares periféricos por excelência, que sofrem pela dependência política e econômica, mas que, muitas vezes, encontram formas de autonomia na defesa dos elementos culturais mais característicos.

II.

Diante de um quadro de constantes conturbações políticas e sociais, incluindo violentos conflitos bélicos, como a disputa pela Província Cisplatina (1811-1828), a Guerra dos Farrapos (1835-1845), a intervenção brasileira no Uruguai (1851) e a Guerra do Paraguai (1864-1870), além de problemas internos entre facções políticas opostas, somente no final do século XIX começaram a existir condições minimamente favoráveis à produção, exibição e consumo de obras de arte na Província do Rio Grande do Sul.³

³ Na época da transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, o processo de integração do Rio Grande do Sul à América lusa já estava em curso, embora o território não estivesse totalmente ocupado por povoadores e colonizadores de ascendência europeia e nem Portugal tivesse assegurado o seu domínio sobre ele. A população era basicamente formada por remanescentes do projeto missionário jesuítico, grupos indígenas não catequizados e homens “sem Deus e sem Lei”, que vagavam livremente. Além dos africanos, os índios também eram submetidos à condição de escravos. O Rio Grande do Sul era, então, uma sociedade militarizada, voltada para a expansão e defesa do território, onde despontava a figura do militar-estancieiro, administrada por governantes militares, capitães-generais que

Evidentemente, a condição periférica da província rio-grandense em relação aos poderes centrais não se dava apenas no campo político e econômico, mas igualmente nos campos social e cultural. A precariedade do campo artístico não permitia a formação de profissionais e tampouco de público consumidor, e apesar dos desmedidos esforços de alguns indivíduos para estimular a vida cultural do lugar, o ambiente artístico mantinha-se inalterado.

Excetuando-se aquelas das culturas indígenas, as primeiras manifestações artísticas desenvolveram-se com mão de obra de escravos negros. As diferentes ordens religiosas desempenharam, neste âmbito, um papel fundamental no envolvimento de artistas e artesãos locais, tendo impulsionado um número significativo de obras

representavam o Rei, investidos de amplos poderes. Sua autoridade era ao mesmo tempo militar, administrativa e judiciária. Burocratas (representantes do governo central), estancieiros, charqueadores e comerciantes configuravam uma classe dominante regional, integrada por segmentos heterogêneos. O processo de independização política, levado a cabo em 1822, não foi capaz de abalar o localismo tradicional no Brasil. O plano executado pelos dirigentes do processo de independência no Rio de Janeiro não coincidia com o pensamento das elites regionais. A eclosão de movimentos em diversas províncias que questionaram, entre 1824 e 1848, a política exercida pelo governo central, mostrou as tensões existentes. O Rio Grande do Sul foi uma destas províncias em que o projeto imperial bragantino, institucionalizado pela Carta de 1824, foi contestado na Guerra dos Farrapos (1835-45), em que se defendeu um projeto alternativo de construção do estado nacional. Em termos econômicos, o Rio Grande do Sul inseriu-se tardiamente (séculos XVIII e XX) no mercado brasileiro, de início pela produção de trigo e depois pela atividade pecuária. A triticultura, que provocou o enriquecimento e a ascensão social de alguns açorianos (inclusive o seu acesso à mão-de-obra africana), entrou em decadência a partir do início do século XIX. Já a pecuária, atividade econômica preponderante, teve duas fases principais: a primeira, caracterizada pela captura do gado selvagem, que acelerou o processo de colonização do Continente; a segunda, associada à produção da carne salgada, que fez com que o Rio Grande se integrasse definitivamente ao mercado interno brasileiro. A caça ao gado selvagem, desenvolvida pela ação de *tropeiros*, transformou o Rio Grande do Sul no principal fornecedor de gado para o abastecimento e transporte de pessoas e mercadorias na região mineradora do centro do país, que se desenvolvia intensamente. Por não ser auto-suficiente, a capitania importava variados gêneros e mercadorias. A base econômica dominante era a pecuária, sendo a criação de gado e a produção de charque responsáveis pela riqueza dos proprietários de terras. Além de produtos de origem pecuária (gado em pé, charque, sebo, graxa, couros) outros produtos, como o trigo, eram exportados pelo Rio Grande do Sul. Na conjuntura pré-Independência, o comércio era dominado por portugueses, mas a capitania se ressentia da centralização financeira e político-institucional do Rio de Janeiro. A transição da economia escravocrata para a assalariada deu-se antes mesmo que se pudesse formar no sul uma classe de empresários verdadeiramente capitalistas. Os industriais locais, presos a uma visão senhorial do mundo, demoraram a buscar tecnologias avançadas de reorganização da estrutura produtiva, o que reforçou a condição periférica da Província. Ver mais em PICCOLO, Helga. *Vida política no século XIX: da descolonização ao movimento republicano*. Porto Alegre: UFRGS. 1998. (Síntese Rio-grandense; 1); KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 65-71.

arquitetônicas, devidamente tratadas pelo labor de pintores, escultores, entalhadores, marceneiros. Ainda no período imperial, quando nem mesmo as profissões liberais estavam consolidadas, as atividades manuais continuaram sendo executadas pelos escravos ou ex-escravos. Como as atividades artísticas tradicionalmente envolviam mais trabalho físico do que intelectual, mesmo depois da abolição da escravatura os negros libertos continuavam a desenvolver trabalhos manuais e artesanais. Neste contexto, a figura do artista, tal como a conhecemos, custou muito a fazer estréia na sociedade gaúcha que fixou inúmeros elementos culturais ainda hoje vigentes. Para a conservadora elite sulina, as artes plásticas, embora pudessem servir para ressaltar certos valores que colaboravam para demarcar diferenciações sociais, ainda portavam uma aura negativa, relacionada ao trabalho subalterno. Os artesãos não possuíam propriedades ou cargos públicos, nem estavam diretamente vinculados às atividades econômicas mais importantes.⁴ Como a classe industrial ainda não estava estabelecida, uma classe operária, produtora e consumidora de bens culturais, igualmente não existia.

Era comum a iniciação artística realizar-se, numa relação mestre-aprendiz, nos canteiros de obras ou nas oficinas de marcenaria, nas serralherias e nas marmorarias, de onde saíam os poucos artistas disponíveis. Os primeiros artistas, portanto eram trabalhadores hábeis, mas iletrados, e não havia ainda uma associação nítida entre o campo da produção erudita e o da produção artística. Fora dessas possibilidades, restava apelar para os imigrantes, especialmente os europeus, que se estabeleciam em vários pontos do território nacional, difundindo tradições artísticas desenvolvidas nos seus países de

⁴ ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: EDUSC, 2003. p. 61.

origem.⁵ A presença, no Rio Grande do Sul, de indivíduos oriundos da capital do país, assim como de estrangeiros, colaborou para a transformação social do estatuto do artista. Levando-se em conta um contexto político, econômico e social muito instável, em que a prioridade máxima era a defesa do território e a pacificação regional, tornava-se totalmente impensável, para os governantes, dispor de recursos para manter instituições de incentivo às atividades artísticas.

Por parte da sociedade civil e da iniciativa privada, de onde se poderia esperar alguma solução alternativa, a luta isolada de alguns indivíduos não era suficiente para acelerar o desenvolvimento cultural da província. Não obstante, inúmeros foram os artistas e artesãos, que tentaram, às vezes em vão, subsistir exclusivamente de seu trabalho. A falta de valorização desses ofícios por parte de uma sociedade pouco sensível aos apelos de práticas estranhas ao seu modo de vida, e ainda envolvida com problemas de infraestrutura básica, levou-os, muitas vezes, a enfrentar sérias privações materiais. Isso não significa que o trabalho considerado artístico fosse inteiramente desvalorizado no sul do Brasil. Toda uma vasta tradição artesanal, até hoje preservada, foi capaz de produzir com esmero objetos ligados ao uso cotidiano, em materiais como argila, couro, lã, madeira e metal. Já que a base econômica da região foi, por muito tempo, a pecuária extensiva, o maior ou menor refinamento dos artefatos relacionados às lides campeiras demarcava sinais de distinção social, que, gradativamente, e apenas em certos casos, foram sendo substituídos por outros, de origem não só urbana, como metropolitana.

Nos períodos em que a classe dos proprietários rurais gozou de maior abundância, surgiram sinais de distinção social coincidentes com certos refinamentos no vestuário, com

⁵ ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: EDUSC, 2003. p. 62.

a escolha e aquisição da aparelhagem doméstica, com o surgimento de residências tipicamente burguesas (que buscavam seguir as indicações estéticas dos centros internacionais), e com o repertório cultural de grupos que tiveram acesso à educação em universidades estrangeiras. Esse processo de “aburguesamento” da sociedade gaúcha provocou alterações no panorama artístico. Não só a mão-de-obra dos construtores, dos pedreiros e dos marceneiros passou a ser mais requisitada, como começava a surgir campo de trabalho para artesãos ainda mais especializados, também capazes de realizar decorações murais, projetar e realizar jardins, e até pintar paisagens e retratos. Alguns deles, além de esculpir e revestir imagens sacras, também podiam executar bustos de personalidades ilustres. Estes escultores pioneiros logo passariam a ganhar seu sustento projetando e executando obras para adornar os cemitérios, e encontrando ali mais espaço para colocar em prática suas habilidades técnicas e imaginativas. Assim, o sentido das atividades artísticas, que se diferenciavam das atividades artesanais, já amplamente conhecidas pela sociedade gaúcha, começou a se firmar coletivamente quando foram associadas a funções laudatórias. Os pintores passaram a ser requisitados para registrar os retratos das personalidades proeminentes, em geral ocupantes de cargos públicos, ou ilustres beneméritos de instituições de caridade, cujas imagens decoravam os salões de honra destes espaços públicos. Logo a prática se disseminou nos espaços privados, e muitos artistas acostumaram-se a ganhar seu sustento com a execução de retratos destinados a decorar as salas de visita das famílias que buscavam se destacar social e economicamente.

De maneira simultânea ao surgimento das primeiras manifestações tipicamente artísticas, também apareciam os ateliês de ensino de arte. Como, em meados do século XIX, não havia procura suficiente para o mercado de retratos pintados, nem de qualquer

outra categoria de pintura, a solução encontrada pelos profissionais, em busca de sobrevivência, era a de se dedicarem a outras ocupações, como o magistério, onde podiam atuar em duas linhas básicas: na formação de novos artistas, que acontecia no âmbito dos ateliês particulares; na educação geral, através das aulas de desenho e de trabalhos manuais. Inúmeros estrangeiros, radicados em várias cidades do estado, atuaram como professores, recebendo alunos em seus ateliês, e dando início a um processo que culminou com o surgimento das primeiras instituições oficiais de ensino de artes plásticas.

A formação da classe burguesa na província sulina, e especialmente na capital, intensificou-se com a chegada dos imigrantes europeus no século XIX, que incrementaram a atividade agrícola comercial e dirigiram-na a um mercado brasileiro que se estruturava⁶. Designada como o “celeiro do país”, a província passou a suprir o mercado interno com produtos diversificados e gêneros agrícolas de subsistência. De 1870 em diante, a acumulação de capital feita especialmente pelos comerciantes estrangeiros permitiu investimentos no setor industrial e na construção naval. Apesar deste surto de crescimento econômico, vários obstáculos continuavam dificultando o desenvolvimento do capitalismo no sul, como a precariedade do sistema de transportes, constituído por uma deficitária rede de rodovias e ferrovias. O único porto disponível – o da cidade de Rio Grande –, não estava suficientemente estruturado para suprir a demanda. Por essas e outras razões, as

⁶ A fundação de São Leopoldo, em 1824, foi uma decisão da política colonizadora do governo imperial. A idéia era incrementar o povoamento para desenvolver a agricultura, atividades artesanais e como estratégia de defesa, além de contrabalançar o poder dos grandes senhores rurais. Colonos engajados como soldados eram vistos como uma força para garantir o trono e o projeto imperial bragantino. Durante o reinado de D. Pedro II, questões imbricadas na construção do Estado Nacional brasileiro, como a formação da nacionalidade e a ampliação da cidadania passavam pela idéia do branqueamento da sociedade através da imigração de europeus. In: PICCOLO, Helga. *Vida política no século XIX: da descolonização ao movimento republicano*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. p. 28. (Síntese rio-grandense; 1).

diferenças no processo de industrialização do sul do País em relação ao centro logo se tornaram gritantes.⁷

Uma burguesia tipicamente urbana se formava pelo fenômeno da imigração, pela dinamização dos serviços públicos e pelo surgimento das profissões liberais. Estes novos setores buscavam formas de representação de seus interesses políticos numa sociedade ainda dominada pela camada senhorial de grandes proprietários rurais. O grupo ligado à pecuária detinha a supremacia econômico-social da província. Caberia a uma nova geração, egressa dos bancos acadêmicos, e já marcada pelo pensamento republicano, atacar o “conservadorismo” dos antigos liberais, e propor um novo rearranjo das forças políticas locais.⁸ O processo de acumulação de capital gerou uma maior disponibilidade para investimentos em bens simbólicos. Na estruturação das novas classes sociais, desempenhou um papel importante a adesão a padrões de comportamento nitidamente urbanos, em oposição à rudeza do modo de vida rural. Mas o núcleo urbano oitocentista não conseguia atender às necessidades da crescente população, permitindo-lhe condições de vida muito modestas, de forma que só se diferenciava a vida na cidade da vida rural pelos problemas que se agudizavam cada vez mais. As ruas estreitas e acidentadas traziam as marcas do tempo colonial, e não estavam preparadas para suportar o crescente tráfego de pessoas e dos meios de transporte. Eram ainda precários os serviços de abastecimento

⁷ Afirma Kuhn que a principal diferença da industrialização do Rio Grande do Sul em relação a São Paulo foi a origem do capital acumulado. Na província sulina, a acumulação se fez com o capital proveniente do comércio com o mercado interno. Em São Paulo, prevaleceram as ligações com o mercado externo, em função das exportações de café. Nesse caso, a atividade comercial era muito mais lucrativa, remunerada em moeda forte, mas sujeita às flutuações e crises internacionais. [. . .] No Rio Grande do Sul a arrancada industrial se deu ao mesmo tempo que em São Paulo, mas com uma diferença quantitativa: a escassez de capital das elites comerciais locais em comparação com a elite cafeicultora paulista. In: KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 93.

⁸ No final do século XIX, uma aliança entre os pecuaristas que estavam no poder e os comerciantes e industriais urbanos de origem alemã, permitiu o direito de voto aos não-católicos e aos estrangeiros naturalizados. Essa atitude abriu espaço para o surgimento de figuras públicas como Carlos von Koseritz, que teria importante participação na promoção de eventos comerciais e culturais do Estado.

de água, esgoto, iluminação pública e coleta de lixo. Uma acelerada modernização impôs-se como forma de superar uma série de problemas oriundos do crescimento urbano e populacional da capital do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre⁹. Ampliados os espaços de convivialidade, os principais temas discutidos, além dos políticos e econômicos, também se referiam a questões culturais. Temas literários e artísticos, assim como os processos de modernização urbana da capital sulina passaram a integrar as discussões de uma fração relevante da elite local.

Apesar do fato de que, desde a época imperial, a circulação de espetáculos teatrais e musicais era comum entre a Corte e a Província¹⁰, no campo das artes plásticas, raras eram as oportunidades de que dispunha o público gaúcho para conhecer obras artísticas de boa qualidade. No que se refere à pintura e ao desenho, os locais de exposição disponíveis em Porto Alegre eram os estabelecimentos comerciais da Rua da Praia, como livrarias, papelarias e vidraçarias. As artes aplicadas encontraram maior aceitação e se disseminaram mais rapidamente, sob forma de imagens produzidas para fins práticos ou comerciais. O processo de independização do artista, se é que isto chegou a se concretizar plenamente, não se deu sem uma alta dose de sacrifício pessoal, num quadro político de evolução do liberalismo econômico, em que cada vez mais triunfavam as leis da oferta e da procura de mercado.

⁹ Situada no extremo sul do país, às margens do estuário do rio Guaíba, a transformação da pequena Porto Alegre em centro político e econômico, dera-se rapidamente: de capital da Província, ainda sob a denominação de *freguesia*, tornou-se *vila* em 1809, um ano depois da emigração da família real portuguesa para o Brasil; a vila seria elevada à condição de *cidade* em 1822, mesmo ano em que a nação brasileira alcançava a Independência de Portugal.

¹⁰ Os jornais anunciavam a presença de músicos já consagrados em outros lugares. Empresas dramáticas em funcionamento na capital apresentavam artistas conhecidos nos teatros da corte. Cf. A REFORMA. Porto Alegre, p. 03, 18 ago. 1869; A REFORMA. Porto Alegre, p. 03, 19 ago. 1869.

Os estabelecimentos gráficos instalados em Porto Alegre desde o século XIX tiveram grande relevância para o desenvolvimento do campo artístico no Rio Grande do Sul. Fundaram uma importante tradição, que antecedeu a das escolas oficiais. Seus profissionais, muitos dos quais gozavam do estatuto de artistas, estavam aptos a atender uma variada gama de encomendas solicitadas pela clientela local. Como esta tradição de trabalho gráfico constituía atividade hierarquizada, vinculada a uma clientela e um mercado específicos, a cujas demandas precisava constantemente adaptar-se, estes profissionais foram os primeiros a utilizar processos mecânicos de reprodução de imagens, o que os obrigou à renovação, aperfeiçoamento técnico e modernização constantes.¹¹ As oficinas de litografia, muitas delas pertencentes a imigrantes estrangeiros, foram responsáveis pela criação de produtos variados, que abasteciam comerciantes, industriais, funcionários públicos, professores, profissionais liberais, como: material visual de caráter técnico-científico (mapas, plantas); produtos comerciais (rótulos, listas de preços, etiquetas); documentação bancária e contábil (papel-moeda, ações, letras de câmbio, contas, despachos), produtos ligados às novas convenções sociais que surgiam (cartões de visita, cartões de casamento).¹² Nesse processo de produção e disseminação de documentos, as litografias serviram não só como núcleos formadores de profissionais ligados às artes aplicadas, como foi o caso de inúmeros desenhistas e pintores que se iniciaram nestas oficinas. Com o desenvolvimento do setor, antes de utilizarem imagens fotográficas, as publicações locais puderam apresentar ilustrações variadas, na capa e nas

¹¹ Vide SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 24. (Documenta, 10).

¹² No final da década de 60 do século XIX, Brueggmann, ex-professor da academia de Belas-Artes da cidade de Copenhage fazia retratos no estabelecimento litográfico *Wiedmann & Siqueira*. Cf. A REFORMA. Porto Alegre, p. 4, 16 jun. 1869. O estabelecimento litográfico de *A. Lanzac Chaunac e Cia* apresentava-se como o único que rivalizava com seus congêneres europeus. Cf. A REFORMA. Porto Alegre, p. 4, 16 jun. 1869.

páginas centrais, feitas através de litografias de autoria de profissionais como Jacob e Ignácio Weingärtner.¹³

A formação de público de arte na capital novecentista vinculou-se ao surgimento de novos segmentos sociais que, ao dispor de mais recursos econômicos, buscavam diferentes formas de investimento material. Sob o ponto de vista econômico, o processo foi claro: o capital excedente intensificava o consumo de bens de diversas naturezas, manifesto na aquisição de roupas, acessórios, jóias, móveis e objetos de decoração. Os elementos que começavam a compor o campo artístico (as obras, os artistas, os consumidores, o público) colaboraram fortemente na relação de domínio simbólico. No seio destas novas classes que se formavam, o produto artístico cada vez mais assumia seu caráter de bem simbólico, participando dos processos de subordinação cultural. Ainda em formação, o gosto pela arte – ou por certa concepção de arte –, crescia no seio da população sulina, de acordo com o aumento do repertório “adquirido” de um grupo capaz de apreciá-la e de financiar suas realizações. Mas o grupo consumidor era escasso e se satisfazia em ciclos relativamente curtos. Na medida em que este restrito “mercado” se esgotava, não surgiam novos produtos capazes de manter aceso o desejo de consumir objetos artísticos. Mesmo os artistas, que em algum momento de suas carreiras eram agraciados pela intensa procura do público, poderiam ver esse interesse esmorecer até o total desaparecimento.

O Rio de Janeiro, durante todo período imperial, constituiu-se no mais importante centro produtor e consumidor nacional de artes. Não havia no Brasil escolas, cursos,

¹³ Vide caso do jornal *A Sentinela do Sul*, lançado em julho de 1867. Vide RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 50.

museus e muito menos um mercado consolidado para o produto artístico. A emergência do Estado de São Paulo como centro consumidor de pintura alterou de maneira significativa o campo artístico no país. Só depois dessa quebra de hegemonia que se tornou possível para artistas das gerações mais novas percorrerem trajetórias que não incluíam a passagem pela principal escola de arte do país. No entanto, meios alternativos de formação profissional foram, durante muito tempo, desprezados no Brasil.¹⁴ Conforme Círio Simon, desde o Brasil colonial, a educação superior de alguém nascido na província do Rio Grande do Sul, deveria ser feita na Europa (caso de Hipólito José da Costa) ou no Rio de Janeiro (como o fez Olinto de Oliveira). Mas poucos deles retornavam para sua terra de origem.¹⁵

No entanto, faziam-se notar alguns importantes esforços voltados para a educação literária e artística da sociedade gaúcha. Um grande exemplo disso foi a criação do *Parthenon Literário* (1868-1879), liderado pelo escritor Apolinário Porto Alegre, que tinha como meta melhorar o nível cultural da população, através de iniciativas como a criação de uma biblioteca e de uma escola noturna gratuita. Os salões do *Parthenon* abriam-se para apresentações das produções poéticas, literárias e dramáticas, para discussões de temas sociais (como a moda, os direitos da mulher), e temas políticos (como os ideais liberais e republicanos e a abolição da escravatura).¹⁶ Nos anos subsequentes, outras associações

¹⁴ ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: EDUSC, 2003. p.35-45.

¹⁵ Cf. SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002.

¹⁶ Em 1869, as comemorações pela passagem de mais um ano de Independência foram assim anunciadas: “[. . .] O Parthenon é, neste momento uma associação digna do respeito e da veneração de uma cidade inteira. Não é mais uma tentativa literária da mocidade estudiosa e ilustrada, não; é já um fruto sazonado e saboroso de uma meditação profunda.[. . .] Qual coração não palpitará, comovido pelo entusiasmo ante o despertar da pátria, e pela gratidão sincera ante a mão que se estende generosa para remir o inocente do cativo doméstico...” Cf. A REFORMA. Porto Alegre, p. 1, 14 ago. 1869; SOCIEDADE Libertadora. *A Reforma*, Porto Alegre, p. 3, 20 set. 1871.

literárias exerceriam importante papel na disseminação de idéias progressistas, em diversos campos do conhecimento, relacionadas, inclusive, com as inovações na área das artes plásticas.

Embora a Monarquia tenha se encarregado de abolir a escravidão, em 1888, a medida visava a atender a necessidades de ordem política e econômica, de preservar a ordem pública ameaçada pela fuga em massa dos escravos e de atrair mão-de-obra livre para as regiões cafeeiras do centro do país. A incorporação dos ex-escravos à vida nacional era um problema de difícil solução em todo território nacional, que incluía a discussão acerca da reforma agrária e da educação dos libertos. Mas no curto período de um ano entre a abolição da escravatura e a proclamação da República, nada foi feito, pois o governo imperial gastou quase toda sua energia resistindo aos ataques dos ex-proprietários de escravos que não se conformavam com a abolição sem indenização.¹⁷ Em Porto Alegre, a despeito do crescente aumento populacional, provocado, entre outros fatores, pela libertação dos escravos, que precisavam ser absorvidos por um mercado de trabalho ainda não suficientemente bem estruturado, a precariedade da estrutura urbana não impediu a proliferação de setores de prestação de serviços, imediatamente incorporados ao modo de vida das novas gerações, que revelavam os sopros do processo de modernização, como jornais, cafés e restaurantes.

No Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, o marasmo dos primeiros anos da República só foi quebrado pelo processo de transformação do panorama urbano das cidades, que resultou em grande número de demolições de edifícios

¹⁷ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 24.

oitocentistas com objetivo de ceder espaço para outros mais modernos.¹⁸ Desde as últimas décadas do século XIX, em Porto Alegre, vários grupos, de diferentes gerações de intelectuais, se entrecruzavam na cidade e agitavam os salões literários dos clubes, livrarias, jornais, bares, restaurantes, ruas e até praças públicas.¹⁹ Surgiram mais de uma centena de jornais e revistas, e a Livraria Americana, a mais antiga do estado, fundada em 1875, era intensamente freqüentada por um grupo de ávidos leitores.²⁰ A explosão no mercado editorial local demonstra não só a ampliação do público leitor, como uma grande diversificação de interesses. Para o leitor comum, dedicavam-se as notícias sensacionalistas, cheias de romance, tragédia e mistério. Para o leitor “educado”, eram dirigidas as matérias sobre política, economia, finanças, e ainda filosofia e artes. O público feminino tradicional tinha preferência pelas notas sociais e religiosas, participações de noivado e casamento; já as mulheres “modernas” tinham curiosidade por artigos que abordassem problemas sexuais.²¹

Os cafés, antes tidos como ambientes de moral duvidosa, passaram a ser pontos de reunião dos intelectuais, dos jornalistas, dos artistas e dos políticos.²² Num ambiente

18 ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 24.

19 A *Praça da Harmonia* era lugar de encontro de poetas e enamorados; na *Praça da Caridade*, encontravam-se os poetas simbolistas. O grupo dos poetas simbolistas era constituído por: Zeferino Brasil, Eduardo Guimarães, Marcelo Gama, Felipe de Oliveira, Homero Prates e Álvaro Moreyra. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 301-2.

20 Nesta época circulavam o *Jornal do Comércio*, *A Gazetinha*, *O Independente*, *Correio do Povo*, *Jornal da Manhã*, *A Federação*, *O Exemplo*, *A Manhã*, *Gazeta do Comércio*, *O Debate*, *Gazeta da Tarde*, *Folha Nova*, *A República*, *O Dia*, *O Sul*, *Diário Mercantil* e outros. O *Jornal do Comércio* foi o primeiro periódico que abriu espaço para publicações dos jovens escritores. Mas logo o *Correio do Povo*, fundado em 1895, se tornaria o principal reduto de intelectuais e artistas do Estado, inaugurando, em 1899, uma seção chamada *Poetas do Sul*.

21 GONZAGA, Alcides. *Homens e coisas de jornal*. Porto Alegre: Globo, 1944, citado por PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 293.

22 Cf. PESAVENTO, op. cit., p. 296.

mundano e cada vez mais permissivo, processavam-se as transformações culturais necessárias para a adesão à modernidade. Ali, “entre uma fumaça e um gole de café, combinavam-se os mais arrojados planos literários, artísticos e administrativos; concebiam-se poemas, romances, artigos, crônicas, quadros, a eleição do Presidente da República ou a organização de um Ministério; planejavam-se revoluções e deposições de governo; e o escritor naturalista ou realista podia apanhar os tipos vivos dos seus contos, de suas novelas e romances”.²³

Assim, não é de se estranhar que os textos dos escritores atuantes naquele período fossem visivelmente tocados pelas influências cosmopolitas, e que se tornasse manifesto o desejo de transformar a capital sulina num centro culturalmente importante. Alguns membros da classe intelectual logo se distinguiram dos demais pelo domínio específico sobre assuntos artísticos, freqüentemente exibido através de artigos de jornal. Em termos gerais, entretanto, a idéia de uma produção inteiramente baseada na exploração estética, e dissociada da capacidade de enaltecer os valores morais de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos, ainda não tinha adquirido força suficiente a ponto de chamar a atenção de um público maior. Setores da imprensa, ligados aos grupos que desejavam a dinamização cultural da cidade, ao assumirem campanhas pela aquisição de obras, cumpriram um importante papel de incentivo à formação de público consumidor, o que implicava diretamente na manutenção da atividade dos artistas. O discurso utilizado por estes grupos, não raras vezes tinha como estratégia o constrangimento de personalidades importantes da elite local, que acumulavam grande fortuna. Os nomes dos compradores de obras de arte eram vastamente divulgados, como forma de retribuição por assumirem o papel de

²³ PORTO ALEGRE, Achylles. O café fama. In: _____. *Flores entre ruínas*. Porto Alegre: Wiedmann & Cia, 1920, citado por PESAVENTO, op. cit., p.296-7.

“mecenas” locais. Aqueles que, atendendo ao apelo da imprensa, logravam adquirir obras de arte, também estavam, portanto, investindo na sua auto-promoção.

Era comum os artistas do século XIX publicarem anúncios nos jornais oferecendo seu trabalho, como qualquer outro prestador de serviços poderia fazer. Esse artifício, que funcionava como uma forma de penetração na sociedade local, mostra um momento em que a atividade artística em quase nada se distinguia das outras atividades comerciais. As diferenças sociais entre os primeiros artistas e os primeiros comentadores de arte era clara até mesmo no uso que fizeram do espaço da página de jornal. Enquanto uns usavam o jornal para publicidade direta, divulgando anúncios curtos que continham, no máximo, seus nomes, o endereço de seus ateliês e informavam suas especialidades artísticas, colocando-se à disposição da população, outros dispunham de um espaço mais nobre, onde divulgavam suas opiniões pessoais sobre arte e sobre cultura. O surgimento de artistas que alcançaram o estatuto de respeitáveis eminências junto à intelectualidade local teria de esperar mais algumas décadas.

A disputa pelo incipiente mercado local era pública e notória. Mas a grande maioria dos artistas profissionais que atuaram na Província, no século XIX, e que efetivamente dependiam de seu trabalho para sobreviver, precisou consagrar-se quase que inteiramente à execução de retratos de membros da alta sociedade. Os retratos figuravam tanto nas salas das residências, como nos salões de honra das instituições governamentais, religiosas, militares, de caridade, assim como em confrarias e outros tipos de sociedades. Nenhum outro gênero de pintura encontrava freguesia fácil e somente os amadores podiam neles se aventurar sem maiores riscos.

Em termos de repertório artístico, as classes sociais privilegiadas, que podiam recorrer a constantes viagens para centros maiores, expressavam continuamente o seu encantamento com o alto nível cultural atingido por cidades como Paris, enquanto menosprezavam o comportamento embrutecido dos moradores locais. Mesmo os intelectuais oriundos dos extratos médios, que não dispunham de recursos para aventuras em busca de ilustração, seguiam reproduzindo e reafirmando a superioridade da cultura europeia sobre a brasileira, e mais ainda, sobre a rude cultura sulina. No fundo, todos almejavam poder usufruir, mesmo que por alguns meses, da riqueza histórica dos grandes centros da cultura ocidental. Esse sentimento de inferioridade provocava o desinteresse por ações que pudessem incentivar a produção dos artistas residentes na Província, visto que, de acordo com a opinião corrente, era impossível alcançar, com os poucos recursos existentes, os mesmos níveis artísticos já atingidos pelos centros tradicionais. Portanto, para as camadas menos instruídas da população, imobilizadas pela pobreza e pela falta de informação, sem acesso à educação, e sem condições de conhecer outros lugares, restava o convívio com alguns poucos monumentos públicos e a visita a esparsas exposições, onde, no meio de uma miscelânea de objetos, era difícil distinguir os diferentes registros de produção artística. Em outras palavras, antes do período em que os códigos da cultura erudita da tradição ocidental tivessem sido assimilados, os espaços de exibição permitiam a apresentação simultânea de produtos artísticos oriundos de práticas muito distintas entre si, contando ainda, como era de se esperar, com vastos aportes da cultura popular regional. A ausência de critérios rígidos para diferenciar os profissionais dos amadores, os artistas dos artesãos, por exemplo, foi um dos focos de deflagração de discussões públicas a respeito da necessidade de criação de instituições de formação de artistas e de educação do público.

O caráter comercial da atividade artística, e o baixo estatuto da obra de arte, ficava patente na sua forma de circulação. Telas de pintura eram habitualmente expostas em condição idêntica a de outros produtos comerciais, em locais públicos. Na capital, costumavam ocupar as vitrinas das lojas da Rua da Praia, por onde circulavam desde o vendedor de hortaliças até o político mais renomado. As obras transformavam-se em atração popular, o que colaborava para o estabelecimento da boa fama do artista, embora a efetiva comercialização ainda se fizesse dificultosa. Deviam funcionar como cenário ou ornamento para atrair a atenção dos passantes, que muito raramente se interessavam por adquirir as telas expostas. Desta estratégia de popularização da arte local participaram os mais significativos artistas em atividade no Rio Grande do Sul durante o século XIX e inícios do século XX.²⁴ As condições de exponibilidade das obras só melhoraram em 1893, quando um comerciante destinou, no interior de seu estabelecimento comercial, um compartimento envidraçado para exposição de peças de pintura e escultura de autores que gozavam de maior credibilidade no pequeno círculo dos entendidos em arte. O estabelecimento comercial era o bazar *Ao Preço Fixo*, considerado a primeira “galeria de arte” de Porto Alegre. Data desta época uma maior definição do lugar do objeto artístico, em oposição ao lugar do objeto não-artístico: a migração das obras de arte das vitrinas das lojas, em direção aos espaços mais nobres no interior dos estabelecimentos, coincide com o processo de assimilação dos padrões vigentes nas metrópoles que serviam de referência. Isso se dá com uma progressiva perda dos elementos de apelo popular, e com o acréscimo de informações do campo da cultura erudita, que prima pela distinção de produtos, de espaços e de público.

²⁴ Eram eles Rafael Mendes de Carvalho, Bernardo Grasseli, Viriato de Freitas, Antônio Cândido de Menezes, Ricardo Albertazzi, Frederico Trebbi, Joaquim Samaranch, Guilherme Litran, Delfim da Câmara, José Boscagli, Giovanni Falconi, Araújo Guerra, Afonso Silva, Pedro e Inácio Weingärtner, Romoaldo Pratti, Carlos Torely, Augusto Luiz de Freitas, Carlos Fontana, Otavio Dornelles, Libindo Ferrás. Cf. DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 246.

As primeiras exposições coletivas de arte realizadas na capital gaúcha estavam diretamente vinculadas ao desenvolvimento econômico na região e ao desejo, por parte dos empresários e governantes, de mostrar que a província apressava-se em ingressar na modernidade. Aconteceram nos anos de 1860 e 1866, no âmbito das grandes exposições comerciais, agropecuárias e industriais, já freqüentes na Europa, e que marcavam os primeiros eventos desse porte no Rio Grande do Sul. Nelas foram exibidos os mais variados produtos agrícolas ou industriais. Nas exposições subseqüentes, de 1875, 1881 e 1901, que ajudaram a projetar a imagem do Rio Grande do Sul dentro e fora do país, foram criadas seções especiais para divulgar arte e cultura. Desta forma, centenas de pessoas tomaram conhecimento da existência de artistas locais, e alguns chegaram a alcançar grande popularidade, o que lhes garantiu segurança financeira por alguns anos, em função das encomendas que passaram a receber. A grande exposição de 1875 inauguraria, ainda que de maneira tímida, um espaço propício para a divulgação da arte produzida no Estado, contando com a participação de dezenove expositores na área de artes plásticas. Seis anos mais tarde, na exposição Brasileiro-Alemã de 1881, a seção de artes plásticas já apresentava o significativo número de quarenta e seis participantes. Claro que, incluídos na categoria de “artes plásticas”, encontravam-se os mais diversos produtos de que eram capazes os moradores locais, nos mais diferentes gêneros, como pintura, desenho, escultura ornamental, trabalhos de marcenaria, tornearia, miniaturismo, bordado e artesanato indígena.²⁵ A mostra de 1881 também incluía trabalhos fotográficos. Nesta época, já começavam a se fazer notar os efeitos da popularização da fotografia, e os ateliês destinados a prestar esse serviço proliferavam na cidade, ocupando o espaço da execução

²⁵ Como exemplo do ecletismo da mostra, pode-se observar que, dentre obras de pintura e escultura, alguns artistas apresentavam objetos utilitários, como no caso do “lavatório-toalete” de mármore (com pedestal, mesa, bacia, colunas e moldura para espelho) apresentado pelo italiano Adriano Pittani. Cf. KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997. f. 22.

de retratos, que costumava ser monopólio dos pintores. Assim, mesmo antes que se pudesse estabelecer distinção entre as diferentes categorias que tradicionalmente constituíam as “Belas-Artes”, a era da reprodutibilidade técnica da imagem²⁶ chegava para transformar (e desestabilizar) em definitivo o emergente campo de trabalho dos pintores. A simultaneidade no estabelecimento da pintura artística e da fotografia no Rio Grande do Sul tem evidências indiscutíveis. Há casos de artistas que se lançam como fotógrafos, instalando ateliês na província, e só depois de obterem um relativo sucesso junto ao público, passam a executar litografias, retratos a óleo e a creiom.²⁷

O deslocamento de artistas europeus para países de outros continentes, especialmente para as Américas, está ligado ao processo de periferação que se fazia sentir nos lugares de onde provinham. Esgotadas as possibilidades de trabalho em centros muito disputados, restava ao artista recolher-se para cidades provincianas, e, em último caso, migrar para pólos ainda carentes do trabalho de artistas. Uma outra explicação para o fenômeno, é que o estilo empregado pelo artista pode ter deixado de interessar ao público comprador, por estar desatualizado. Neste caso, restava-lhe refugiar-se em regiões periféricas, onde os gostos fossem mais conservadores, e seu trabalho pudesse encontrar maior receptividade.²⁸ Talvez este fenômeno ajude a explicar a significativa representação de estrangeiros radicados no sul do Brasil, que, na medida das suas possibilidades,

²⁶ Vide BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

²⁷ O polivalente Edouard Zalony, ainda na década de 40 do século XIX, além de ministrar aulas de *francês, esgrima e tiro ao alvo*, ensinava desenho na cidade de Rio Grande, tendo se tornado fotógrafo a partir de 1851. Ao chegar a Porto Alegre em 1865, o alemão Balduino Röhrig instala um ateliê de fotografia com “um salão envidraçado, um grande sortimento de quadros, álbuns, estereoscopos, objetos de arte”, o que “habilita a casa a fazer concorrência digna às mais antigas da capital” e na qual “empregam-se as melhores máquinas que têm vindo à província”, *A Reforma*. Porto Alegre, 04 de agosto de 1869, p.02.

²⁸ GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 33. (Memória e sociedade). Publicado originalmente em *Storia dell'Arte Italiana*. Turim: Einaudi, 1979. v. 1.

exerceram importante papel no incentivo das atividades artísticas de tradição europeia junto à população gaúcha.

Até o final do século XIX, não havia, no Rio Grande do Sul, um campo artístico devidamente configurado, com todas as suas partes funcionando de maneira adequada. De um lado, os artistas produziam e encontravam meios de apresentar publicamente suas obras; a imprensa esforçava-se para divulgar o trabalho; havia público interessado na apreciação estética; mas faltava o consumo. E a ausência de consumidores não se resume apenas a questões de fundo econômico. Faltava a fixação de um conceito compartilhado socialmente sobre o significado da arte, capaz de justificar a criação e manutenção de instituições públicas voltadas para a tutela e incentivo das ações artísticas. Antes que esta noção se firmasse, a figura do artista se confundia com a do criador diletante, que, para sobreviver, dedicava-se a alguma atividade mais “séria” e “produtiva”.

Como veremos, os personagens que poderiam ter colaborado para com a dinamização do ambiente artístico local, preparando terreno para as gerações vindouras, tiveram que lutar para encontrar formas de aperfeiçoamento profissional, que sempre se davam em locais distantes. Muitos não encontraram o caminho de volta. E, os que retornaram, tiveram dificuldades para encontrar formas de sustentação. Essa situação começaria a se alterar com o surgimento da primeira escola de artes, no início do novo século, que levou ao aumento dos indivíduos em atuação, da quantidade de obras produzidas, e da ampliação dos espaços de exposição. Com o desenvolvimento do mercado editorial, novos profissionais entravam em cena para ocupar os espaços que se abriam, levando também ao surgimento de associações e agrupamentos, que geraram uma maior movimentação cultural na cidade de Porto Alegre. Em vários momentos, alguns deles festivos, a cidade assistiria ao surgimento de grandes promessas, pela revelação de

talentos individuais, ou pela possibilidade de criação de novas instituições. Foram poucas, entretanto, as promessas cumpridas. E grande o índice de evasão de artistas em direção a centros mais atrativos. Até o final da década de 1950 – limite temporal desta pesquisa – assumir a carreira artística implicava em assumir, simultaneamente, várias posições ainda desocupadas, que dariam forma a um campo artístico minimamente estruturado. Assim, alguns artistas precisaram assumir a função de críticos de arte; outros, de organizadores e administradores de instituições; outros chegaram a ascender a cargos políticos, para melhor colocar em prática os projetos coletivos que permitiriam a autonomização do campo da arte.

C A P Í T U L O 1

Nas fronteiras da civilização

O artista, historiador e crítico de arte Angelo Guido¹, num ensaio sobre a pintura no Rio Grande do Sul, dividiu o processo de desenvolvimento das atividades artísticas do estado em três períodos, ou ciclos, inteiramente independentes entre si². Baseado em Worringer e Spengler, o autor negava a concepção histórica de uma civilização que evolui

¹ Angelo Guido Gnocchi (Cremona, Itália, 1893 - Pelotas, Brasil, 1969). Pintor, professor, escritor, historiador e crítico de arte. Sua família transferiu-se para São Paulo em 1895. Foi autodidata em sua formação intelectual, passando pelos debates nos cafés de São Paulo, onde comentava livros, concertos, artigos. Passou por um aprendizado artístico no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo com Piza e Borioni. Trabalhou, como decorador e cenógrafo, com César Formenti e Adolfo Fonzari. Desencantado com a pintura decorativa, começou a pintar quadros. Interessou-se por poesia, por filosofia hindu e esoterismo. Em 1912, aos dezoito anos de idade, visitou a Bahia, recebendo convite de Theodoro Sampaio para decorar o Salão Nobre do Instituto Histórico e Geográfico, em Salvador. Naquela cidade, publicou seus primeiros artigos na imprensa e fez suas primeiras palestras sobre arte. Em 1914 passou a residir em Santos, SP, iniciando suas atividades jornalísticas no jornal *A Tribuna*, onde fez, até 1922, crítica musical e de artes plásticas. Em 1920, publicou seu primeiro livro intitulado *O sentido místico da cavalaria*. Publicou *Ilusão* (1922). A partir de 1924, viajou pelo Nordeste e pelo Norte do país. Visitou Porto Alegre em 1925. Publicou *A natureza e a vida na Poesia Paranaense* em 1926. Fixou-se em Porto Alegre em 1928, onde passou a fazer crítica de arte no *Diário de Notícias*. Na mesma época teve uma doença que quase o deixou cego. Nesta cidade, a convite de Walter Spalding, coordenou a seção de arte da exposição comemorativa do Centenário Farroupilha, em 1935. Publicou *Forma e expressão na História da Arte* (1935). Em 1936, foi nomeado para a cadeira de História da Arte do Instituto de Artes. Publicou *O Mito das Icamiabas* (1937), *O Reino das Mulheres sem lei* (1937) e *As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1940). Recebeu prêmios no Salão de Belas-Artes do Rio Grande do Sul nas edições de 1940 e 1953. Dirigiu o Instituto de Artes entre os anos de 1959 e 1962. Cf. SILVA, Ursula Rosa da. *A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias*. 2002. Tese (Doutorado em História do Brasil) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. 2 v

² GUIDO, Angelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense. Porto Alegre: Sulina, 1968. 5 v. v. 2: O Rio Grande antigo. p. 116.

em linha reta, de forma ascendente, preferindo a noção de “ciclos de civilização que se sucedem, cada uma com suas determinadas características, suas formas especiais, seu estilo, seu modo de ser, sua economia, sua estrutura social, sua literatura e sua arte”. Renegava o conceito de “homem absoluto”, adotando o de “homem histórico”, que se individualiza nos diferentes períodos pelo seu especial estado de espírito, sua estrutura psíquica e sua intuição do mundo. Cada período histórico teria, portanto, sua “vontade de forma”, criando os diferentes estilos artísticos. Esse raciocínio implica na idéia de que cada um dos diferentes ciclos, entre auroras e ocasos, abre-se, desenvolve-se, atinge seu ápice, degenera e fecha-se.³

O primeiro ciclo vislumbrado por Angelo Guido refere-se à arte sacra produzida pelas Missões Jesuíticas, constituída essencialmente de obras para ornamentação de igrejas. Esse ciclo, da chamada arte missioneira, teve fim com a dissolução das reduções jesuíticas no final do século XVIII, já que, depois da expulsão dos padres da Companhia de Jesus, os descendentes das populações indígenas se dispersaram e deixaram de desenvolver as atividades artísticas e artesanais nos moldes que lhes tinham sido ensinadas. Foi, portanto, um fenômeno isolado na história regional, mas que pertence ao amplo contexto da expansão da Igreja como instituição internacional, depois da Contra-Reforma, e que se manifestou tanto nas Américas (Brasil, Paraguai, Argentina e México), como em outros longínquos continentes onde o exército jesuíta pôde assentar suas bases. O elo de ligação da produção artística desse período se faz em termos comparativos com o que se sucedeu noutros tantos lugares, tendo como pano de fundo a doutrina cristã e a força comunicativa da linguagem barroca. Diz o autor que os últimos vestígios desse ciclo, encerrado dramaticamente, manifestaram-se na atuação de alguns poucos artistas que se reservaram a realizar “imagens de sabor primitivo”, com “instrumentos precários”.

³ Cf. GUIDO, Angelo. *Os grandes ciclos da arte ocidental*. São Leopoldo: Faculdade de Direito Rio dos Sinos, 1968. p.17. Vide GUIDO, ANGELO. *Aspectos do Barroco*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967. p. 13.

O segundo ciclo é o de uma tradição acadêmica que, de fato, nunca chegou a se implantar efetivamente. Incluiria todo o século XIX (especialmente depois da proclamação da Independência, em 1822), indo até as duas primeiras décadas do século XX, tendo como cenário a capital da província, Porto Alegre, e algumas localidades do interior. O autor aponta dois importantes marcos para início e fim desse segundo período, representados pelas figuras de duas célebres personalidades artísticas brasileiras, nascidas no Rio Grande do Sul: a primeira delas é Manoel de Araújo Porto Alegre, e a segunda Pedro Weingärtner. O artista e crítico de arte assinala como início desse período os primeiros trabalhos executados por Manoel de Araújo Porto Alegre, e como término, ocorrido cerca de um século depois, a fase final da carreira de Pedro Weingärtner. Um deles, uma figura de importância decisiva no estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes do Brasil. O outro, um artista que, mesmo tendo conhecido as inovações pictóricas que se tornaram correntes na Europa no final do século XIX, optou por manter-se fiel ao gosto tradicional até o fim de sua vida. Ambos permaneceram pouco tempo em território rio-grandense, mas suas atuações tornaram-se relativamente conhecidas pelos seus conterrâneos. Ambos fizeram sua iniciação artística na província e depois partiram para grandes capitais, a fim de freqüentar escolas e ateliês de arte onde pudessem realizar sua formação profissional.

A bem da verdade, cabe dizer que nenhum deles desenvolveu suas atividades mais significativas pelos pagos do sul, e dos dois, só o segundo retornou definitivamente à terra natal, depois de muito circular entre o Brasil e a Europa, sem, contudo, conseguir colher os louros da consagração de maneira triunfal, como seria de se imaginar, depois de tanto esforço. As biografias de ambos têm como pontos de contato o fato de que lutaram contra as adversidades do meio e da falta de recursos financeiros, foram incrivelmente persistentes, e conseguiram manter-se ativos, na desafiadora profissão que elegeram, até o fim da vida.

O terceiro ciclo corresponde ao período pós-acadêmico, em que uma grande diversidade de opções artísticas começou a pulular, no Brasil, na segunda década do século XX, reunidas sob o rótulo de “tendências modernas”, e que tiveram como fator de eclosão um salão de arte realizado em 1925 (três anos após a Semana de Arte Moderna de São Paulo), que usava como modelo os salões parisienses. Marcado principalmente pela realização do *I Salão de Outono*, ocorrido em Porto Alegre em junho de 1925, e pelo aparecimento de novos influxos artísticos, que já apontavam uma mudança no paradigma estético vigente, o começo dessa nova fase coincide com a última exposição de Pedro Weingärtner, que parece encerrar por completo o ciclo anterior. A partir daí, surgem diferentes correntes artísticas, que se estendem até a década de 60 do século XX, época em que Angelo Guido ainda estava ativo e publicou o texto em questão.⁴

No caso sul-rio-grandense, no que concerne às artes plásticas, é quase impossível conceber-se a existência de rupturas ou de revoluções bruscas. Daí o recurso de associar diferentes personalidades cujas biografias se assemelham. Angelo Guido enfrentava o problema crônico da falta de documentação e de trabalho de pesquisa já realizados sobre os artistas que atuaram no Rio Grande do Sul, campo que ele próprio se viu na contingência de suprir. Em certa medida, obrigou-se a trabalhar com a lógica das trajetórias individuais que conhecia melhor. Também se percebe uma ênfase sobre a biografia de artistas “consagrados”, ou, pelo menos, que perseveraram nas suas carreiras, depois de abandonar a terra natal e buscar alhures o apoio, a formação profissional e o reconhecimento que não obtiveram em solo rio-grandense.

O que torna interessante o estudo destes trajetos individuais é menos a narrativa laudatória que heroiciza estes personagens, e os torna únicos, do que a possibilidade de neles entrever o funcionamento de núcleos sociais maiores, por sua vez relacionados a

⁴ GUIDO, Angelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense. Porto Alegre: Sulina, 1968. 5 v. v. 2: O Rio Grande antigo. p. 116-139.

comunidades inteiras. Na epopéia travada por cada um deles para sobreviver e obter reconhecimento como artistas, sabendo-se que, no final, suas histórias pessoais mereceram ser lembradas, sobrevém a idéia de que outros tantos indivíduos, igualmente talentosos, tenham deixado de seguir as carreiras a que ambicionavam por falta de apoio ou de recursos. E mais: que as adversidades enfrentadas tanto pelos setores médios da população, quanto pelos setores subalternos, que nada tinham a ver com a produção artística, eram enormes e de difícil solução, a ponto de não poderem dispersar suas atenções em assuntos considerados supérfluos.

Como se pode ver, diante da nítida falta de conexão entre os diferentes períodos idealizados por Angelo Guido, assim como entre os critérios por ele adotados para tal classificação, fica patente sua intenção de reunir blocos de manifestações artísticas de acordo com sua afinidade. Isto implica em processos históricos inteiramente autônomos, com uma lógica interna que funciona dentro dos parâmetros que o próprio período cria, e que deixam de ter validade fora deles. Assim, o período jesuítico e suas circunstâncias, incluindo as concepções estéticas dele decorrentes, parece mesmo apresentar uma coerência interna que não o liga a nenhum outro período posterior, em linha cronológica estritamente evolutiva.

Por sua vez, o fenômeno da rápida aparição/desaparição de Manoel de Araújo Porto Alegre do cenário artístico rio-grandense parece vincular-se a inúmeras tentativas de estabelecimento na capital da Província por parte de outros artistas que, em alguns casos, chegaram a encontrar boa clientela. Mas a maioria foi obrigada a seguir viagem por falta de condições materiais para se sustentar. A dificuldade de permanência dos artistas na capital sulina acentua ainda mais o caráter de precariedade da sociedade local, que não teve meios nem para incentivar, nem para explorar, a seu serviço, as potencialidades de seus artistas, por mais evidentes que fossem. A data da Proclamação da Independência – 1822 – coincidindo, em termos relativos, com o início das atividades do artista na capital da

província, serve para pontuar um período em que as habituais transferências dos jovens estudantes para Portugal, a fim de prosseguirem seus estudos, e se tornarem bacharéis, começava a dar lugar a um outro trajeto que os levava preferencialmente ao Rio de Janeiro, cidade ainda de perfil provinciano que lutava para emancipar-se e tornar-se merecedora de abrigar a Corte Imperial. Neste caso, sua ausência parece ser mais significativa do que sua breve presença, e o sucesso que teve na Corte como aluno de professores franceses de extração neoclássica, e posteriormente como diretor da Academia, aumentam ainda mais a sensação de perda e de abandono vividas pela província desde então.

Entretanto, há uma distinção fundamental que afasta Manoel de Araújo Porto Alegre de Pedro Weingärtner, e precisa ser considerada: eles pertencem a gerações diferentes, marcadas por eventos históricos particulares. Enquanto o primeiro testemunhou o processo de instauração do recém-fundado império brasileiro, e, mesmo à distância, acompanhou os desdobramentos da Revolução Farroupilha, e os esforços de modernização e adequação do país ao novo estatuto de nação independente, o outro assistiu à passagem do regime imperial ao republicano, e chegou a presenciar eventos da revolução federalista de 1893. Em termos comparativos, Pedro Weingärtner pertence a uma geração em que os acontecimentos se precipitaram de maneira mais vertiginosa e, embora os relatos sobre sua personalidade dêem conta de um sujeito pacífico e pouco inclinado a aderir a revoluções no plano político ou artístico, um rápido olhar sobre sua biografia nos faz ver que a facilidade com que se deslocava entre diferentes países, estando ora no Brasil, ora na Itália, ora na Alemanha, já era coisa dos tempos modernos. Assim, o caso de Pedro Weingärtner, apesar de guardar alguma similitude com o de seu predecessor, dá-se numa situação histórica bastante diferenciada, que coincide com o advento da modernidade, não só na Europa, seu principal centro irradiador, como também em jovens nações, como era o caso do Brasil.

Justamente por não pertencerem a uma única geração, esses dois artistas, em busca do reconhecimento, não participaram das mesmas redes de legitimação. O primeiro circulou fundamentalmente na Corte Imperial, onde teve papel destacado como artista, arquiteto, decorador, planejador de reformas urbanas, e administrador da Academia de Belas Artes, além de escritor e poeta. Manoel de Araújo Porto Alegre fez amizade com pessoas importantes no cenário político e artístico, incluindo a própria família imperial. Os vínculos que criou com Jean Baptiste-Debret, levaram-no a Paris, onde conviveu intensamente com poetas, artistas e arquitetos, para depois retornar ao Rio de Janeiro, de onde nunca mais saiu. Sua legitimação deu-se, portanto, no lugar que abrigava o núcleo de poder político do país, cujas determinações, pelo mesmo no nível artístico, eram inquestionáveis para as províncias. Já Pedro Weingärtner seguiu outro rumo, buscando, inicialmente, legitimação no país de origem de seus pais, a Alemanha. Somente depois percorreria a França, para se estabelecer na Itália. A considerar as notícias divulgadas na imprensa, seus elos com a província foram bastante intensos, e chegou a ter obras adquiridas pelo governo local.

Angelo Guido considera como descontínuo o período que vai do “auge” da carreira de Pedro Weingärtner até sua última exposição, evitando falar da fase de declínio do artista, que viu suas capacidades como retratista e paisagista diminuírem cada vez mais, a ponto de despertar o sarcasmo do público. Marcando o início desta nova fase está o *I Salão de Outono*, uma nítida tentativa de mimetizar o frescor do ambiente artístico parisiense impregnado de modernidade. Estas, então, seriam as balizas demarcatórias de uma nova fase para a cultura artística rio-grandense, em que os parâmetros neoclássicos cediam lugar a novas concepções e práticas artísticas. Como artista, o próprio Angelo Guido se enquadrava neste último período.

A inexistência de um *campo artístico* minimamente estruturado, no Rio Grande do Sul, foi sentida, no decorrer do século XIX, por diversos indivíduos que não

encontraram meios de dar continuidade ao seu trabalho na terra natal.⁵ Como se sabe, o campo de produção erudita, ao qual está irremediavelmente ligado o campo artístico, é também o palco da luta pela consagração e pelo poder de concedê-la, desenvolvendo-se, a partir daí, “instâncias de legitimação”, como museus, galerias, salões, escolas de arte e espaços específicos nos meios de comunicação de massa. Nestes espaços atuam artistas, críticos, *marchands*, professores de arte e administradores.⁶ Como no século XIX o campo de produção erudita estava em formação não só no Brasil, poucas eram as instituições de ensino, e raros os indivíduos que chegavam às universidades, localizadas em lugares distantes. Para financiar a instalação e sustento do estudante em outros países, as famílias dispendiam grandes somas de dinheiro. Tantas dificuldades impediam o aumento de profissionais de nível superior no país, o que fazia com que certas profissões fossem exercidas de maneira improvisada: era o tempo dos “práticos”. Alguns acumulavam várias tarefas, similares ou não. Na área artística, de fato, não havia muita diferença entre um arquiteto, um cenógrafo, um decorador e um artista, e o reconhecimento profissional dava-se mais pela experiência do que pela obtenção de um diploma.

⁵ O conceito de campo artístico foi consagrado por Pierre Bourdieu, que, ao estudar o processo de autonomização da arte européia, detectou três grandes transformações: 1. a ampliação do conjunto de consumidores de obras de arte; 2. a complexificação profissional e o aumento do número de produtores e empresários de bens simbólicos que passam a elaborar critérios que regulamentam o fazer artístico; 3. a multiplicação de instâncias de legitimação e de divulgação do produto artístico. Cabe, contudo, observar a distinção entre o processo de instauração e o de autonomização do campo artístico. Como o autor trata do segundo caso, toma como ponto de partida o processo de *ampliação* do número de consumidores de obras de arte, o que só foi possível diante de uma enorme fatura de material artístico produzido durante centenas de anos. Não se trata, no caso da análise de Bourdieu, portanto, de detectar a formação do campo artístico a partir da ação dos próprios artistas, mas da existência de um público consumidor de arte. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 100.

⁶ O instrumental teórico, em especial a noção de campo, que melhor lida com as flutuações de significados foi elaborado por Pierre Bourdieu. A natureza das relações entre posições no interior do campo artístico é privilegiadamente de oposição, porque elas são produtos e produtoras da disputa simbólica pela legitimidade das escolas. Assim, embora as hierarquias se cristalizem em instituições e corporações, as posições a elas vinculadas se modificam a partir dos diversos campos existentes. Isso faz com que seja necessária a constante reconstrução das posições frente aos novos estados dos campos. Para Pierre Bourdieu, o *campo artístico*, associado ao *campo de produção erudita*, obedece a leis internas de concorrência. Mas neste caso, trata-se de um campo em que clientes privilegiados concorrem entre si, e produzem as suas próprias normas e critérios de avaliação. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 105 e 186.

No Rio Grande do Sul, percebe-se claramente o elo entre a ação dos intelectuais, que lutavam pela instauração do campo de produção erudita, e as primeiras manifestações artísticas cujos autores mereceram registro. Coube aos primeiros profissionais com formação superior dar início às discussões em torno da necessidade de formação de um ambiente culturalmente propício ao desenvolvimento artístico. Enquanto não havia um corpo minimamente constituído de comentadores de arte, o trabalho dos artistas, mesmo que tenha existido intensamente, nunca ultrapassou a esfera do fazer artesanal.

Justamente pela falta de um campo artístico bem articulado, desde meados do século XIX, os indivíduos residentes no Rio Grande do Sul que tentaram seguir carreira enfrentaram grandes adversidades. Em geral acabavam migrando para o Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial. Pode-se supor que o poder de atração de um pólo artístico e cultural seja proporcional ao poder de repulsão de um ambiente provinciano. Ou seja: em certos locais, não apenas inexitem as instituições de tutela, formação e promoção de artistas, como eles são ostensivamente discriminados, e o trabalho que realizam é sistematicamente ignorado, até que desistam da profissão ou se deixem atrair por lugares mais propícios.

A historiografia da arte local, de cunho mais conservador, interpreta o fenômeno da migração de artistas pelo viés das atitudes individuais, próprias a pessoas dotadas de um espírito inquieto, que ambicionam horizontes mais largos, e que não conseguem se sujeitar às limitações de um meio provinciano.⁷ Lido por esse ângulo, o desenvolvimento da carreira artística depende quase que exclusivamente do esforço individual, e da capacidade de superação dos obstáculos. Mas tanto o conceito de *campo* como o de *sistema* da arte

⁷ Vide DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 82.

partem do princípio de que a atuação individual de um artista não é suficiente para gerar uma produção socialmente reconhecida.⁸

De acordo com Carlos Scarinci, no Brasil, a Academia Imperial de Belas-Artes substituiu o sistema de arte vigente no período colonial – em que o artista era submetido a um estatuto de artesão obediente aos ditames culturais do colonizador português –, por outro que legitimava um exercício profissional mais intelectualizado, sustentado pelo patrocínio oficial e pelo desejo de distinção social de uma burguesia urbana que mal ensaiava seus primeiros passos para tornar-se classe dominante.⁹ O sistema de arte da Academia Imperial de Belas-Artes permaneceu fiel aos ideais da beleza clássica, fundado numa erudição nem sempre bem assimilada, e em processos de criação codificados em fórmulas estabelecidas. Mas não chegava a se constituir como instância de legitimação. Para tornar-se um artista respeitado, o candidato ainda precisava passar por ateliês europeus.¹⁰

⁸ Embora os conceitos empregados por Pierre Bourdieu tenham sido já vastamente utilizados pela historiografia da arte do Rio Grande do Sul, autores como Maria Amélia Bulhões Garcia preferem usar a expressão *sistema das artes*, assim definida: “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. Assim, a noção de ‘arte’ é historicamente determinada e representa apenas um segmento das múltiplas práticas simbólicas exercidas na sociedade.” Flávio Krawczyk emprega o conceito de *sistema das artes* como um “sistema de relações que é responsável pelas atividades de produção, circulação e consumo artísticos.” Partindo-se deste ponto de vista, não existe produção artística isolada, que prescindia exclusivamente da ação de apenas alguns dos elementos constitutivos de uma estrutura tão complexa. Aparentemente, a principal distinção entre “campo” e “sistema”, é que o segundo parece pressupor uma lógica interna, uma organização estável, um nível de complexidade que só existe nos centros artísticos e culturais que contam com fortes estruturas de sustentação econômica e política. O autor leva em conta as proposições de Néstor Garcia Canclini, José Carlos Durand, Pierre Bourdieu e Maria Amélia Bulhões Garcia. Cf. KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997. f. 8-9.

⁹ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 19. (Documenta, 10).

¹⁰ Ibid. p.19-20.

1.1 Um homem a serviço do Império Brasileiro

O caso do primeiro indivíduo nascido no extremo sul do Brasil que obteve destaque nacional nos seus empreendimentos artísticos, Manuel de Araújo Porto Alegre¹¹,

¹¹ Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, 1806 – Lisboa, 1879), também conhecido como Barão de Santo Angelo, iniciou-se na carreira militar, mas desde cedo interessou-se pelas Artes e pela Literatura. Fez seus primeiros estudos em Porto Alegre. De acordo com seus *Apontamentos biográficos*, iniciou seus estudos artísticos sozinho, como autodidata, e decidiu ir para a Corte depois de ver a gravura do quadro *O desembarque da Imperatriz Leopoldina no Rio de Janeiro*, de Jean-Baptiste Debret. No Rio de Janeiro, em 1827, freqüentou as aulas com o artista francês, com quem estabeleceu sólida amizade. Já em 1830 recebia prêmios em pintura, escultura e arquitetura em mostra pública da Academia Imperial de Belas-Artes. A despeito das constantes dificuldades financeiras, partiu para a França em julho de 1831, onde freqüentou, por um curto período, o curso de M. Gros. Fixou-se em Roma até 1835, quando retornou a Paris. Passando a receber pensão do governo brasileiro, aproveitou para viajar para a Inglaterra, Holanda e Bélgica, demorando-se algum tempo em Bruxelas. Com a notícia da eclosão da Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul, onde ainda morava sua mãe, regressou ao Rio de Janeiro em maio de 1837, dando início às suas mais importantes atividades artísticas no Brasil. Obteve nomeação como professor da Academia Imperial de Belas Artes. Assim que pôde, transferiu sua mãe para o Rio de Janeiro. Em 1838 casou-se com Ana Paulina Delamar, com quem teve oito filhos (sua filha Carlota acabaria por se casar com o pintor Pedro Américo de Figueiredo). Consagrou-se à decoração e à arquitetura, projetando e executando várias obras. A posição de destaque que conquistou junto ao Império, acarretou-lhe sérias indisposições com professores da Academia. Transferiu-se para a Escola Militar, assumindo o cargo de professor de desenho. Abandonou temporariamente suas atividades de pintor e arquiteto para consagrar-se à poesia, à história e à crítica de arte, em cujos domínios também se tornaria conhecido. Tornou-se diretor da Seção de Arqueologia e Numismática do Museu Nacional. Projetou o edifício do Banco do Brasil. Executou várias obras na Casa Imperial e em Petrópolis. Eleito vereador da Câmara do Rio de Janeiro, desdobrou-se em serviços à cidade. Já em sua maturidade artística, recebeu do Imperador o convite para dirigir a Academia Imperial de Belas-Artes, tomando posse do cargo em maio de 1854. Manteve-se no cargo – nunca antes ocupado por um brasileiro – pelo período de 1854 a 1857. Durante esse período, trabalhou na modernização do sistema de ensino da escola, propugnando por “substituir o método imitativo pelo método racional e por fazer criadores em vez de copistas”. Sua reforma efetivamente alteraria os métodos da Academia, mas em 1857, em virtude de problemas internos, demitiu-se do cargo de diretor e reassumiu, por algum tempo, suas funções de professor na Escola Militar. Voltaria novamente às suas atividades profissionais até ser nomeado cônsul em Dresden, e posteriormente em Lisboa, onde viria a falecer. Na última fase da sua vida atuou no comércio internacional, na imigração de trabalhadores europeus e na libertação de escravos. Seus restos mortais foram transportados para o Brasil e enterrados em Rio Pardo, RS. SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004.; Cf. SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 175, 209, 215, 217, 219, 245, 264, 317. DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 64, 68, 69, 73, 75, 93, 101, 225, 364, 370, 428, 429. SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio*

é também exemplar para o estudo da história das instituições do país. Engajado simultaneamente na construção da nacionalidade brasileira, e na luta por difundir as luzes da cultura européia, levou às últimas conseqüências alguns dos mais caros dilemas de sua geração, tornando-se um legítimo homem do Império. Seu trabalho também foi decisivo para a constituição de um espaço social para o artista no Brasil.¹² Guilhermino César, em incomparável análise crítica de sua obra literária, lembrou a natureza complexa, a variedade, o fervor intelectual e o virtuosismo do artista nos mais diversos ramos da arte e da ciência:

Max Fleiuss chamou Araújo Porto Alegre de *homem-tudo*. É o melhor epíteto que lhe cabe, a esse artista moderado e rebarbativo, orgulhoso e humilde, bom artesão e mau poeta, clássico e romântico, nababo das palavras e das tintas, e por isso tudo figura desconcertante, cujo processo crítico deve ser revisto periodicamente, sobre ele não se podendo nunca dizer a última palavra, porque a sua natureza opulenta e contraditória é das que jamais esgotam o interesse dos pesquisadores.¹³

Acentuando a extraordinária capacidade do artista de se dedicar a diferentes atividades ao mesmo tempo, o crítico literário definiu-o como um divisor de águas na paisagem artística de seu tempo. E acrescentou:

A fisionomia tranqüila dos retratos que nos deixou não exprime, de modo algum, a natureza revolta do homem; apenas o olhar, agudo e penetrante, reflete nele a inquietude, a mobilidade, a ambição espiritual que o impeliram a desafiar a mediania de sua época, empenhado como estava em dar à arte toques imperiais, como que

Grande do Sul. 2002. 561 p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002.

¹² SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004. p. 23-24.

¹³ CESAR, Guilhermino; GUIDO, Angelo. *Araújo Porto Alegre: dois estudos*. Porto Alegre: SEC, 1957. p. 7.

para compensar o resíduo colonial contra que se voltou a sua geração.¹⁴

Embora a trajetória deste importante personagem da história nacional supere em muito o âmbito do trabalho exclusivamente artístico, a atração que sentiu por um pólo de vida cultural mais intensa, como o era a sede do Império brasileiro, comprova que a migração é a única solução possível para os indivíduos que não se satisfazem com o ambiente provinciano. Só os grandes centros urbanos podem dispor de uma estrutura adequada e oferecer oportunidades que permitam a concorrência de artistas oriundos dos mais diversos lugares e de distintos extratos sociais.¹⁵ Esta explicação pode ser aplicada ao caso do polivalente Manuel de Araújo Porto Alegre, que, em busca de centros mais dinâmicos, foi auto-impelido para fora das fronteiras da Província do Rio Grande do Sul, em direção ao Rio de Janeiro, e posteriormente à Paris. Esse tipo de transposição geográfica, que provoca um sério desenraizamento do lugar de origem, justifica-se pelo

14 CESAR, Guilhermino; GUIDO, Angelo. *Araújo Porto Alegre: dois estudos*. Porto Alegre: SEC, 1957. p. 8.

15 A historiografia da arte ocidental está repleta de exemplos em que a imagem da província é tudo o que de mais afastado se possa conceber da prestigiosa e estimulante imagem do centro, a começar pelo discurso dos fundadores da disciplina de História da Arte. Para muitos, o modelo concorrencial é o único que funciona como estímulo para a produção artística de alta qualidade. Conforme Giorgio Vasari (1511-1574), a única solução para um artista nascido e criado na província, era a de estabelecer contato com o centro. A emulação entre artistas e os estímulos que pudessem sobrevir das expectativas do público eram, para o autor renascentista, molas fundamentais do progresso artístico. Particularmente difícil de admitir, na centralizadora ótica vasariana, era o caso de quem deliberadamente permanecia na província, “quando é certo que um artista só pode fazer coisas apreciáveis se a sua arte for praticada em lugares em que a concorrência e a emulação o obriguem a dedicar-se mais ao estudo da pintura e a exercitar o talento”. Para Vasari, nem sempre a província era uma região desolada “onde não medra a planta dos artistas, mas quando eles aparecem nestes lugares, é melhor que não permaneçam por muito tempo, porque neles faltam exemplos, emulação, concorrência – elementos fundamentais para o desenvolvimento da capacidade inventiva”. Em certos casos, o artista desafiado deixa-se ficar para trás porque não se sente com capacidade para tanto. Outros não renunciam, mas protelam o enfrentamento. A falta de elementos de confronto e o fácil contentamento do público fazem com que os artistas na província sejam menos estimulados. Aqueles que se satisfazem com uma crítica complacente, vivem adormecidos: determinados artifices, se tivessem tido a possibilidade de sair da província, teriam feito coisas extraordinárias, impossíveis a quem permaneça na periferia. Entre outras formulações, em Vasari, o *topos* do artista célebre, que, em busca de maior aprimoramento, recomeça do princípio, tornando-se de novo discípulo, reaparece freqüentemente. GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 37-47. (Memória e sociedade). Publicado originalmente em *Storia dell’Arte Italiana*. Turim: Einaudi, 1979. v. 1.

desejo mais ambicioso de pertencer a ambientes “civilizados”, ou, pelo menos, de participar da sua construção. Em certos casos, esse desejo de civilização é mais forte até mesmo do que o impulso de produzir arte e de seguir carreira artística, o que faz com que certos indivíduos, tidos como talentosos, acabem atuando nos mais variados campos do conhecimento.

Por outro lado, é fato vastamente comprovado que, na ausência de um centro cultural bem estruturado, as investidas artísticas não encontram ambiente propício para vicejar. Daí a urgência, sentida por muitos, de trabalhar pela construção dos centros culturais metropolitanos, com todos os elementos necessários para seu funcionamento. Muitos deles, divididos entre o trabalho propriamente artístico, e o papel de agentes culturais, realizaram a segunda opção, dedicando a própria vida a missões altamente desafiadoras, que tinham, em tese, como fim último, o bem comum. Também há que se observar que, durante o regime imperial, o trabalho dos artistas era valorizado nos círculos que desejavam encobrir-se de símbolos nobres e aristocráticos. Assim, o fato de um jovem demonstrar talento para as chamadas Belas Artes poderia significar um encaminhamento profissional melhor do que aquele permitido pela grande maioria das ocupações disponíveis, e a possibilidade de um futuro cheio de distinções.

Manuel de Araújo Porto Alegre chegou à capital do Brasil num momento em que se processava um enorme esforço coletivo para completar a emancipação política e cultural da Metrópole.¹⁶ Enquanto se criavam os primeiros serviços públicos, vários artistas, arquitetos e decoradores estrangeiros, que viriam a ser conhecidos como os membros da Missão Artística Francesa, não cessavam de trabalhar para alterar positivamente a feição da cidade. Nesse período, uma emergente classe média encontrava campo natural de expansão na vida urbana, o que levou ao aumento do interesse não só pela política, como

¹⁶ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004. p. 30.

pelas letras e pelas artes. Com o surgimento da tipografia, da imprensa, e das livrarias, introduziam-se costumes diferentes e consolidava-se o mercado consumidor. Surgiam ofícios variados, proliferando-se as novas oficinas, lojas e fundições, o que ajudava a formar uma população tipicamente urbana.¹⁷

Na verdade, a própria corte portuguesa, ao aparelhar o país com imprensa, escolas superiores, instituições culturais diversas e indústrias, ainda que incipientes, acabou por preparar os instrumentos que não só possibilitariam, como afirmariam a independência do país. As mudanças formais ocorridas desde o início do século XIX afastavam o Brasil de suas estruturas anteriores e lhe permitiam, gradativamente, organizar-se de forma autônoma.

A presença do neoclassicismo no país indicava a vigência de uma nova organização do mundo, decorrente dos ideais democráticos da Revolução Francesa. Do desejo de afirmação dos valores imperiais, configurava-se a imagem de um país renovado, e surgia uma nova visualidade, que guardava fortes elos com os ideais de liberdade revolucionária. A vinda da chamada Missão Artística Francesa, em 1816, acelerou o processo de adoção do neoclassicismo, que acabou por se tornar um estilo oficial.¹⁸ Se considerarmos que “as formas têm uma essência histórica”, as transformações artísticas e

¹⁷ Cf. SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 168- 188.

¹⁸ A Missão Artística Francesa de 1816 originou-se pelo esforço de Joachin Le Breton, antigo secretário da classe de Belas Artes do Instituto de França, com apoio do Conde da Barca e de D.João. Também faziam parte do grupo Nicolau Antônio Taunay (pintor paisagista), Jean Baptiste Debret (pintor histórico), Grandjean de Montigny (arquiteto), Augusto Maria Taunay (escultor), Carlos Pradier (gravador), Francisco Ovide (professor de mecânica), Marc Ferrez (escultor) e Zeferino Ferrez (gravador de medalhas). Contudo a academia somente seria inaugurada em 1826, em sede definitiva, projetada por Grandjean de Montigny. Devido às limitações do ambiente, que dificultaram o trabalho didático, os franceses inicialmente dedicaram-se a prestar trabalhos para a Corte e festas da cidade ou de atividades particulares. O ciúme e a hostilidade de artistas portugueses aqui residentes entravaram-lhes a ação, retardando o início normal das atividades pedagógicas. IGLÉSIAS, Francisco et al. *As artes plásticas de 1808 a 1889*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. t. 2: O Brasil monárquico; v. 3: Reações e transações, p. 412-414.

arquitetônicas ocorridas no Brasil, assim como em outros países, eram sintomas dos desdobramentos da Revolução Francesa, e da disseminação de princípios progressistas, que se materializavam no novo estilo.¹⁹ Tão ligado estava à idéia de uma organização autóctone, que o neoclassicismo se tornou, sobretudo, o estilo dos edifícios imperiais, das câmaras e assembléias do poder político, dos palácios de governo e dos edifícios residenciais da nova nobreza, por todo país. No entanto, é bastante provável que os elementos tradicionalmente barrocos da arte brasileira, cedo ou tarde fossem ultrapassados, com ou sem a presença dos franceses no Brasil.²⁰

Para o desenvolvimento dos novos métodos de ensino artístico, muito contribuiu o esforço corajoso e sistemático de Jean-Baptiste Debret, na sua contínua luta para obter melhores condições de trabalho, e para divulgar a produção dos alunos, através de exposições, colaborando para a formação de um campo artístico minimamente aparelhado, com grandes chances de encontrar meios de sistematizar-se. Jean-Baptiste Debret também se destacou como “costumbrista” de maneira fundamental para a fixação de alguns elementos da cultura brasileira.²¹ Com o *Projeto do Plano da Imperial Academia de Belas Artes*, documento que serviu de base aos estatutos da instituição, em 1826, consolidava-se e normatizava-se o ensino superior artístico no País dentro dos cânones do neoclassicismo e do academicismo vigentes no mundo ocidental. Esse Academicismo fixou-se, por bastante tempo, na pedagogia oficial.²²

Em 1827, a Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro, aos olhos do jovem Manuel de Araújo Porto Alegre, parecia ser uma “malfadada casa, caos

¹⁹ IGLÉSIAS, Francisco et al. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. t. 2: O Brasil monárquico; v. 3: Reações e transações, p. 409-411.

²⁰ Ibid. p. 409-411.

²¹ Ibid. p. 412-414.

²² Ibid. p. 414.

incompreensível de desordem e de ódios recíprocos”.²³ Sérgio Buarque de Hollanda enfatiza a relação existente entre as hostilidades sofridas pelos franceses decorrentes da falta de estrutura da civilização brasileira e da resistência dos profissionais portugueses. Cabe lembrar que o sistema acadêmico que estava sendo implantado no Brasil ainda não existia em Portugal.²⁴

Na capital brasileira, ainda marcada pelos tempos coloniais, Manuel de Araújo Porto Alegre levava uma vida muito pacata e disciplinada: “[. . .] no meio acanhado do Rio [de Janeiro] de então, referto de intrigas e incertezas políticas, de mexericos nos bastidores da nova Academia, onde os professores estrangeiros eram tratados com acirrada animosidade, o moço de Rio Pardo vivia somente para o ateliê.”²⁵ Tempos depois, sua participação na área administrativa seria fundamental para a mudança de rumos da instituição. A tentativa mais importante, embora parcialmente malograda, de renovação da Academia Imperial de Belas Artes, seria efetuada por Manuel de Araújo Porto Alegre.

São do período em que passou em Roma as telas com forte atmosfera romântica, como *Paisagem Italiana* e *Grota* (imagens 01 e 02). Embora haja, em ambas as imagens, uma total ausência de figuras humanas, no primeiro caso, datado de 1835, a paisagem que se apresenta é aberta, plena, e existe uma associação entre o recorte de uma natureza exuberante, e partes de construções arquitetônicas, que aparentam existir daquela mesma forma desde tempos remotos. Diante da magnitude dessa paisagem, apresentada sob uma luminosidade difusa, o pintor deve ter ficado extasiado. Para o jovem brasileiro, que tinha ido para a Europa em busca de aperfeiçoamento artístico, a experiência prática diante do

²³ IGLÉSIAS, Francisco et al. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. t. 2: O Brasil monárquico; v. 3: Reações e transações, p. 414.

²⁴ Ibid. p. 413.

²⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 106. (Província, 10).

sublime, uma importante categoria estética que tinha se tornado foco de interesse de teóricos e de artistas da época, devia causar um forte impacto. No segundo caso, da *Grota*, o pintor optou por uma paisagem internalizada, fechada sobre si mesma, com uma fisionomia cavernosa, misteriosa, em que a luz natural só chega de maneira filtrada, e toda a ênfase repousa sobre as deformidades das superfícies rugosas. Apesar de suas pequenas dimensões, o espírito romântico se faz presente em toda a sua intensidade nesta pintura. O interior da gruta traduz um estado de espírito; discorre sobre um mundo obscuro, ainda não inteiramente revelado, que, a um só tempo, é atraente e perigoso. Intuitivamente, os artistas românticos antecipavam discussões sobre os níveis de consciência da psiquê humana, que só viriam a ser teorizados muitas décadas mais tarde, com as investigações da Psicanálise.

Uma tela que tem como tema a Coroação de D. Pedro II (imagem 03), de cerca de 1841, demonstra que o discípulo de Jean-Baptiste Debret tinha sido diligente ao aprender suas lições. Os conceitos espaciais do neoclassicismo, de maneira muito similar ao uso que deles tinha feito o próprio David, estão presentes nesta tela, que ficou inacabada, mas que documenta um importante momento histórico da vida imperial brasileira.

Nas suas múltiplas atividades, Manuel de Araújo Porto Alegre também executou croquis para painéis decorativos e para cenários teatrais (imagens 04 e 05). Chama a atenção a alta habilidade do artista no uso da aquarela. O primeiro croquis é, visivelmente, uma alegoria, que faz menção à cultura clássica romana. O segundo mostra o interior de um amplo prédio, com arcos romanos, escadas, passagens, que sugere um ambiente operístico. Nesta pequena aquarela, o artista demonstra suas habilidades na aplicação das regras de perspectiva, tarefa a que tão arduamente se entregou, ainda adolescente, na terra natal, na sua fase de iniciação artística. Não sabemos se estes esboços chegaram a ser executados em grandes dimensões, e de que forma podem ter sido utilizados, mas se sua existência ultrapassou os limites dos projetos sonhados, devem ter causado grande impressão na Corte, em meados do século XIX, ainda tão desprovida de recursos visuais.

Durante o período de 1854-57, em que dirigiu a Academia de Belas Artes (AIBA), Manuel de Araújo Porto Alegre enfrentou sérios problemas no processo de estruturação física e administrativa da instituição.²⁶ Mesmo assim, segundo o próprio artista, manteve-se fiel aos princípios apresentados no discurso de posse, em que enfatizou “a causa nacional e artística” que o inspirava, e valores elevados como religiosidade, fidelidade ao imperador e engajamento no progresso da nação. Nos seus três anos e meio de administração, renovou a biblioteca, a pinacoteca e as pensões de viagem.²⁷ A reforma que propôs desestimulava a cópia de obras da Antigüidade, incentivava o desenvolvimento da arte nacional, e o uso de exemplos brasileiros. O fracasso de grande parte dos empenhos do artista e administrador ajudam a explicar as razões pelas quais um academicismo estéril, imitativo e pouco adaptado às condições locais encontrou terreno propício para florescer no Brasil.²⁸

Datam de 1850 e 1874, respectivamente, dois retratos de perfil, de boa fatura, executados pelo artista: o *Retrato do Visconde de Sapucaí* (imagem 06) e um auto-retrato, em que se apresenta com o título nobiliárquico de *Barão de Santo Ângelo* (imagem 07). No segundo caso, vemos um homem já entrado em anos, mas de boa aparência pessoal, que se mostra como um respeitável cidadão pertencente ao mundo imperial brasileiro.

Como salienta Leticia Squeff, os projetos de Manuel de Araújo Porto Alegre, sempre embasados em rigorosos princípios artísticos e estéticos (fundamentados nos princípios do neoclassicismo), tinham o propósito de fundar uma cultura que colocasse o recém-constituído país independente entre as nações civilizadas do globo. Em todos os

²⁶ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004. p. 32.

²⁷ IGLÉSIAS, Francisco et al. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. t. 2: O Brasil monárquico; v. 3: Reações e transações, p. 414.

²⁸ Ibid. p. 414.

âmbitos da vida pública, o caráter estético participava do desafio de “fundar” uma nação brasileira. Tendo-se preparado para exercer as funções de artista e arquiteto, grande parte de seu trabalho público centrou-se no esforço para engrandecer e modernizar a capital do país, dotando-a de uma estrutura urbana bem planejada e de monumentos arquitetônicos dignos de sua posição política. Por essa razão, fez projetos de igrejas e de outros edifícios e trabalhou duramente na formação de uma nova imagem para a capital imperial, preocupando-se com a salubridade e o embelezamento da cidade.²⁹ Curiosamente, a despeito da aparente sisudez com que se fez retratar em várias ocasiões, também é considerado o introdutor da comédia e da caricatura no Brasil. Como homem de letras, Manuel de Araújo Porto Alegre produziu uma quantidade considerável de poemas, novelas, dramas e peças teatrais, vinculando-se a Domingos José Gonçalves de Magalhães, e participando do grupo que se formou em torno da revista *Nitheroy*. Também escreveu narrativas históricas, e exerceu a crítica de arte na área de música e artes plásticas.³⁰

A despeito de sua enorme energia e incomparável versatilidade, enfrentou, num grau de crescente amargura, a incompreensão dos contemporâneos, e nutriu grande ressentimento pelos projetos malogrados. Assim, foi-se distanciando cada vez mais das instituições culturais em que atuava.³¹ Ciente de que a maior parte de seus projetos não se

²⁹ Segundo Ginzburg, as imagens podem ser instrumento de persuasão e de domínio, na relação, nunca pacífica, entre centro e periferia. Em vários casos históricos, coube aos artistas pôr em destaque a efigie do soberano e as suas insígnias, numa utilização direta do poder da imagem. Noutros casos, os conflitos políticos ficaram visíveis através da mutilação de imagens, mostrando bem como um certo estilo e certas fórmulas de representação foram impostas. A adoção obrigatória de modelos estilísticos e iconográficos provenientes do centro, a elaboração no centro de códigos estilísticos diferenciados, válidos uns para a metrópole e outros para a periferia, o seqüestro dos bens simbólicos do país dominado (ou da região dominada), o fluxo dos melhores talentos da periferia para o centro, e o fluxo, em sentido inverso, de produtos de elevado potencial simbólico do centro para a periferia – tudo isto são formas episódicas em que se manifestaram os modos de dominação. GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 73-74. (Memória e sociedade). Publicado originalmente em *Storia dell'Arte Italiana*. Turim: Einaudi, 1979. v. 1.

³⁰ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004. p. 23-24.

³¹ Ibid. p. 42.

realizariam na amplitude em que foram concebidos, preocupou-se em registrá-los, através de narrativas autobiográficas que colaboraram para a construção de sua *persona* pública.³²

Em razão de inúmeras dificuldades enfrentadas, o empenho de Manuel de Araújo Porto Alegre, de transformar a capital brasileira num grande centro político, econômico e cultural, não se repetiu em parte alguma da remota Província do Rio Grande do Sul – lugar periférico por excelência – onde poderia ter incentivado, ao menos, o surgimento de uma escola de arte nos mesmos moldes da escola que chegou a dirigir, colaborando para com a construção de um campo propício ao desenvolvimento artístico. Aparentemente, o artista “não teve meios jurídicos, administrativos ou políticos para estender à sua província natal os benefícios *civilizatórios* de uma instituição de arte”.³³ Entretanto, em carta dirigida a um amigo e datada de setembro de 1855, escrevia: “tenho saudades dessa terra e espero revê-la quando meus negócios o permitirem, porque quero escolher aí um canto para dar fundo. Cheguei à idade do descanso, do desengano e de cuidar somente do [poema] ‘Colombo’ que, se Deus quiser, é o que me há de salvar do esquecimento.”³⁴

Um outro traço interessante de sua personalidade é que seus textos autobiográficos baseiam-se exclusivamente na sua trajetória artística e na sua passagem pelas instituições culturais; não há referências à vida política do período e não existem marcos cronológicos muito definidos. O aprendizado artístico e as diversas fases de sua vida profissional (arquiteto, pintor, professor, cenógrafo, diretor da AIBA) delimitam o curso do tempo. A este respeito, disse Guilhermino César:

32 SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004. p. 50.

33 SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 60.

34 DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 81.

se houve um gaúcho ausente dos quadros locais, indiferente mesmo à sorte de sua província, ao sofrimento de seus conterrâneos, esse parece ter sido Manuel de Araújo Porto Alegre. Em nada do que escreveu traduziu a doçura, o descuidado, o aflitivo ou o trágico do seu viver. Saindo dos pagos aos vinte anos, a eles só regressou trazido pela admiração reverente de seus patrícios, depois de morto. Na Europa, ao saber dos primeiros encontros armados da Revolução Farroupilha, pensou na velha mãe, que lhe pedira abreviasse o regresso; voltou efetivamente, mas ficou no Rio à espera de que ela fosse ter com ele. Grato a D. Pedro I, que generosamente o estimulou, manteve-se fiel ao futuro Pedro II, à coroa, à ordem reinante, mas alheio às preocupações políticas da nacionalidade nascente. Só uma coisa lhe interessava realmente – a sua arte. Mesmo quando vereador pelo distrito da Corte, teve em mira fins artísticos, como demonstrou durante o exercício da suplência: preocupou-se em acertar as posturas municipais, embelezar o Rio, sujeitar a exame prévio as plantas de casas e edifícios urbanos, introduzir toques de bom gosto nas praças e jardins. Em sua autobiografia, documento de suma importância, que abrange praticamente toda a sua vida, não há uma só palavra acerca dos problemas de seu tempo. Não fora o austero, a gravidade, a boa lentidão do seu espírito, diríamos que, como Ariel, planava acima do bem e do mal.³⁵

Malgrado a agudeza crítica e a admirável capacidade de síntese do autor, cabe notar que o sério julgamento de Guilhermino César desconsidera o contexto histórico-social em que se desenrolou a carreira de Manuel de Araújo Porto Alegre, um legítimo representante dos valores imperiais. De fato, os referidos “fins artísticos” citados pelo autor, em muitas circunstâncias, refletiram preocupações marcadamente políticas, como as de criação de um código de posturas, que regrassse o desenvolvimento urbano da capital do país. Não há dúvidas, nas leituras historiográficas mais recentes, de que este artista foi um dos pioneiros na luta pela organização de uma estrutura social que contribuísse para o

³⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 107. (Província, 10).

desenvolvimento pleno do trabalho artístico, permitindo a incorporação do artista na sociedade.³⁶

Não é difícil imaginar que o seu trabalho no Rio de Janeiro o absorvia por completo, e que o governo, ocupado em manter a unidade do Império, não tivesse forças para investir na descentralização dos focos de produção cultural, preferindo manter a Academia de Belas Artes como único centro formador de artistas no país. Neste contexto, chama a atenção o fato de que os restos mortais de Manuel de Araújo Porto Alegre tenham sido transplantados para Rio Pardo, sua cidade natal. Embora pouco tenha atuado no Rio Grande do Sul durante sua vida, é na morte que a força simbólica deste personagem público se realiza plenamente. O monumento fúnebre cumpre a função de eternizar a imagem do artista-herói, que, com poucos recursos, mas com grande obstinação, partiu de um lugar distante, e obteve reconhecimento junto às mais altas esferas da sociedade brasileira. Em outras palavras, a permanência de uma figura pública, de relevo nacional, na periferia, só parece se concretizar simbolicamente, depois da morte, e como herói injustiçado. Segundo José Murilo de Carvalho, o processo de “heroificação” de um indivíduo inclui a transmutação da figura real, a fim de torná-la arquétipo de valores ou aspirações coletivas. Por ser fruto de um processo de elaboração coletiva, em parte real, e em parte construído, “o herói nos diz menos sobre si mesmo do que sobre a sociedade que o produz”.³⁷

Como se vê, a inexistência de terreno fértil para as atividades artísticas num determinado local, não elimina o surgimento de artistas. A grande diferença é que, não

³⁶ Os obstáculos enfrentados na tentativa de implantação do ensino de Belas Artes em país desprovido dos “alicerces de civilização e de economia que lhe são necessários” foram discutidos pelo estudioso Friedrich Von Martius, em 1823. Vide IGLÉSIAS, Francisco et al. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. t. 2: O Brasil monárquico; v. 3: Reações e transações, p. 414.

³⁷ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 14.

encontrando as vias adequadas para expressar suas aptidões, muitos foram/são obrigados a desistir. Independentemente da falta de homogeneidade da sua produção artística e poética, Manuel de Araújo Porto Alegre não deixa de ser um símbolo de resistência e perseverança em defesa dos princípios artísticos e estéticos nos quais acreditava. Guilhermino César, ao tratar de sua ação precursora no campo da literatura brasileira, observa que as artes plásticas foram, para ele, uma aprendizagem para a poesia:

No seu ateliê de pintor e escultor, de desenhista e arquiteto, não fez mais do que educar a sensibilidade para apreender, em vastos quadros poéticos, a beleza selvagem da natureza nativa. Pouco importa que nem todos sejam obras-primas. Quaisquer que sejam as restrições que se lhes façam, o saldo positivo de obras como o *Colombo* e as *Brasilianas* é um patrimônio inalienável de nossa cultura. Não seria lícito omiti-las de nosso processo literário.³⁸

A figura do brasileiro que recebeu a honraria de se tornar o Barão de Santo Ângelo, portanto, repercute como um exemplo modelar de artista e intelectual, condição tão arduamente perseguida por indivíduos que atuaram nos mais diversos períodos da história da arte brasileira, incluindo as décadas mais recentes. E, principalmente, traz à tona a estreita ligação do campo literário com o campo artístico. Este vínculo se faria sentir, de diferentes maneiras, na relação estabelecida por certos agrupamentos surgidos no Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX. Curiosamente, muitos dos jovens pintores em atuação, pouco familiarizados com o mundo filosófico e literário, precisaram associar-se a intelectuais, que não raras vezes assumiram papéis de liderança na promoção de eventos e de publicações artísticas.

³⁸ CESAR, Guilhermino; GUIDO, Angelo. *Araújo Porto Alegre: dois estudos*. Porto Alegre: SEC, 1957. p. 20.

1.2 A difícil arte da sobrevivência

Na passagem do século XIX para o XX, são inúmeros os casos de artistas latino-americanos que, vivendo distantes dos centros hegemônicos de criação e inovação, não medem esforços para transferir-se para metrópoles de vida cultural mais intensa. Em geral, quando os artistas da periferia chegam a lugares onde a tradição já instituiu um sistema das artes, não se cansam de visitar museus e de admirar o trabalho dos grandes mestres, deixando relatos do seu encantamento em diários ou cartas. A atração pelos grandes centros produz, com frequência, o fenômeno dos indivíduos que, partindo de locais provincianos, se “auto-exilam”, e procuram, para viver, lugares onde existe demanda para o trabalho que podem oferecer. Nem sempre, contudo, os grandes centros conseguem absorver tanta oferta de trabalho.

O historiador italiano Carlo Ginzburg, num de seus estudos clássicos, afirma que só pode ser centro artístico um lugar de poder extra-artístico, político e/ ou religioso, não sendo suficiente a mera presença, ou mesmo a concentração de obras de arte numa determinada localidade. Os centros artísticos poderiam ser definidos como lugares caracterizados pela presença de um número razoável de artistas e de grupos significativos de consumidores, que por motivações variadas – glorificação familiar ou individual, desejo de hegemonia ou ânsia de salvação eterna – estão dispostos a investir uma parte de suas riquezas em obras de arte. Isto significa que o centro é um lugar para o qual afluem quantidades consideráveis de recursos eventualmente destinados à produção artística. Em geral, é dotado de instituições de tutela, formação e promoção de artistas, bem como de distribuição das obras, e tem um público muito mais vasto que o dos consumidores

propriamente ditos: um público não-homogêneo, certamente, mas dividido em grupos, cada um dos quais poderá ter hábitos de percepção e critérios de valorização próprios que poderão traduzir-se em expectativas e exigências específicas. A situação de concorrência entre artistas e consumidores que favorecem a inovação artística se verifica, via de regra, nos centros.³⁹

No Rio Grande do Sul, evidentemente, não havia uma política governamental empenhada em facilitar a atuação dos artistas, ou mesmo o seu aprimoramento em outros centros mais bem equipados. Foram raríssimos os casos em que o governo provincial subsidiou os estudos de um artista. Sabe-se que o jovem Antônio Carlos de Oliveira Tavares foi enviado, como pensionista, para a Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, a fim de aperfeiçoar seus dotes artísticos. O parecer final da Comissão da Assembléia Provincial dava sinais de interesse em incentivar o desenvolvimento dos artistas locais: “[. . .] A nós cumpre aumentar os anais gloriosos de nossa Província com mais uma página brilhante, animando um iniciado nos segredos da pintura, que no desabrochar de seu esperançoso talento, já há compreendido a verdadeira beleza da alma refletida na face e fixada na tela. [. . .]”⁴⁰ Apesar de relatos sobre o aparente brilhantismo do rapaz, não há notícias de que tenha prosseguido na profissão, e as informações sobre a sua existência desaparecem nos idos de 1865. A hipótese mais viável é a de que, como aconteceu em outros inúmeros casos de artistas brasileiros enviados ao exterior, o reduzido valor da pensão governamental não tenha sido suficiente para garantir o sustento do jovem junto à Corte, o que fez com que seus projetos artísticos encontrassem sérios obstáculos.

³⁹ GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 32-33. (Memória e sociedade). Publicado originalmente em *Storia dell'Arte Italiana*. Turim: Einaudi, 1979. v. 1.

⁴⁰ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 100.

O catarinense Rafael Mendes de Carvalho⁴¹, amigo e discípulo de Manuel de Araújo Porto Alegre, que teve forte atuação como caricaturista na Corte, instalou-se temporariamente na capital da Província, em 1855, depois de passagens pelo Uruguai e pela Argentina. Sua presença nos países do Prata reafirma a grande permeabilidade entre essas fronteiras, e a constante troca de informações entre culturas de diversas procedências. Além de explorar temas políticos e sociais, pela via da caricatura, Rafael Mendes de Carvalho também trabalhou como retratista a óleo, professor de desenho e pintura, arquiteto, cenógrafo e decorador. Toda essa versatilidade novamente serve para testemunhar um momento da história brasileira em que as áreas profissionais não estavam perfeitamente definidas, o que ampliava consideravelmente o espectro de ação de um artista, essa espécie de *faz-tudo*, cuja missão principal ligava-se ao embelezamento das casas, das instituições públicas e das cidades.

A tônica comum das histórias dos artistas pioneiros foi sempre a dificuldade de comercialização das obras. No caso do desenhista, pintor e cenógrafo italiano Bernardo

⁴¹ Rafael Mendes de Carvalho (Laguna, 1839 - ?), ainda em sua cidade natal pintou uma aquarela representando a *Entrada da Esquadra Nacional na Vila de Laguna*. Em 1840 mudou-se para o Rio de Janeiro, notabilizando-se como caricaturista. De janeiro a setembro publicava uma série de vinte litografias jocosas, satirizando os costumes da Corte. Em 1841 colaborou com Araújo Porto Alegre nas obras da reforma do Teatro São Pedro de Alcântara. Publicou álbum intitulado *Coleção dos desenhos das principais iluminações nos dias da Coroação do Sr. D. Pedro II*. Em 1842 tornava-se aluno da Academia Imperial de Belas-Artes da Corte no curso de desenho. Estreou na Exposição Geral desse mesmo ano com várias obras. Como retratista, executou o retrato do Desembargador Silva Pontes, que não se satisfiz com a obra, afirmando: “para vergonha minha também se acha na exposição um *mono* que Rafael diz ser meu retrato.” Em 1844 publicava charges na imprensa. Em 1845, tornava-se o primeiro aluno da Academia a receber prêmio de viagem à Itália. O prêmio obtido pôs seu nome em evidência, mas não lhe proporcionou meios suficientes de sustento. Em 1850, retornando da Europa, visitou a Argentina e o Uruguai, onde chegou a se estabelecer. Em 1851 realizou caricaturas em defesa do governo brasileiro, que foram distribuídas na Argentina e no Paraguai. Entre 1848 e 1853 projetou a planta do Mercado Público de Pelotas, RS. Em 1855, depois de regressar da Europa, transferiu-se para Porto Alegre, onde montou ateliê. Dedicou-se a obras de arquitetura, cenografia, ornamentação e decoração de bailes. Em 1857, realizou projeto de palácio destinado à Assembléia Provincial e à Câmara Municipal de Porto Alegre. Em 1859, o jornal carioca *Charivari Nacional* descrevia grotescamente Rafael como uma espécie de lacaio de Araújo Porto Alegre, “um crioulo guapo, sacudido e vivo que sabe vender o seu peixe...” Não há informações sobre local e data de sua morte. DAMASCENO, Athon. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 91-95.

Grasseli⁴², em plena atuação em Porto Alegre desde 1853, a simpatia nutrida, em geral, pelo seu trabalho, não provocou aumento de público comprador. Cerca de vinte anos depois de chegar à cidade, continuava enfrentando dificuldades de comercialização de suas obras, como atesta essa nota de jornal:

Na loja dos Srs. Dutra & Comp., estão em exposição dois belos quadros, produzidos pelo hábil pincel do nosso mui conhecido artista B. Grasseli. Se entre nós houvesse gosto pelas belas artes, esses trabalhos de merecimento eram dignos de figurar na galeria de algum amador. Na falta de quem, tendo os meios, os possa apreciar devidamente, serão rifados esses quadros. Assim consiga o talentoso pintor uma remuneração, que lhe indenize o labor e o tempo empregado; já que animação não pode ele esperar da indiferença com que entre nós são olhados os esforços da arte.⁴³

Salta aos olhos a dificuldade encontrada pelos artistas em ver seu trabalho devidamente remunerado. Visivelmente, a sociedade gaúcha não reconhecia nas obras de arte valor material ou simbólico que justificasse um investimento financeiro. Assim, a possibilidade de profissionalização dos artistas ficava cada vez mais restrita. O número de

⁴² Bernardo Grasseli (Itália – Porto Alegre, 1883), quando veio para a América do Sul radicou-se inicialmente no Uruguai, mudando-se depois para o Brasil. Residiu em Rio Grande, Pelotas, e finalmente em Porto Alegre, onde já se encontrava em 1853. Pintou panos de boca para vários teatros da província (como o *Teatro Sete de Abril* em Pelotas, e o *Teatro D. Pedro II* em Porto Alegre). Em 1855 executou os painéis ornamentais do *Café da Fama*, primeiro estabelecimento de reunião social da cidade. Em 1856 foi o autor do retrato do Marechal Menna Barreto (herói da campanha contra o Uruguai), feito em litografia e distribuído juntamente com o hebdomadário *O Guaíba*. Em 1857 realiza a decoração do novo teatro São Pedro, cuja inauguração ocorreria em junho de 1858. Em 1871, em conjunto com Delfim da Câmara, foi responsável pela realização de um *Arco do Triunfo* construído em madeira, para homenagear o General Osório. O artista participou da Exposição Comercial e Industrial realizada em 1875 no edifício do Ateneu Rio-Grandense, com quatro quadros a óleo: *A dança das náiades*, *Um episódio do Dilúvio*, um retrato em tamanho natural e uma cópia d'*A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meireles. Em 1875 executaria um painel para o *Partenon Literário*. Em 1878 executou dois retratos a óleo de um casal de fazendeiros de São Jerônimo. O artista também pintou o retrato do General Canabarro, tela que se encontra no Museu Júlio de Castilhos. Bernardo Grasseli, que passou trinta anos radicado na capital da província, dedicou os últimos anos de sua vida ao magistério, como professor particular, ou atuando em estabelecimentos como o Instituto Brasileiro, de Apolinário Porto Alegre. DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 56-360.

⁴³ A REFORMA. Porto Alegre, p. 1, 20 set. 1871.

amadores que tiveram oportunidade de mostrar seus trabalhos na capital gaúcha, sem dúvida, é bem maior do que o de profissionais. Há ainda casos de artistas que tiveram passagem rápida pela cidade, sem que tenham deixado marcas significativas. Quase todos eram retratistas e habitualmente anunciavam na imprensa seu desejo de estabelecer-se no sul do país. Muitos foram obrigados a seguir viagem por falta de clientela.⁴⁴ Esses exemplos, sobre os quais pouco se sabe, porque suas obras não se preservaram, ou porque sua produção não foi mesmo muito significativa, de uma maneira ou de outra, mantiveram vivo o interesse pela produção artística, e ajudaram a preparar o terreno para que as próximas gerações pudessem atuar mais fortemente, instigando a formação de um público cada vez mais exigente e especializado. Para os que persistiam na carreira, como não havia escolas de arte, o único caminho a seguir era o autodidatismo.

Outro artista estrangeiro que, sem êxito, ensaiou lançar raízes no Rio Grande do Sul, e deu grande contribuição para o ensino das artes, foi o italiano Romualdo Pratti, que trazia sólida formação na Real Academia de Belas Artes de Veneza. Tendo chegado ao sul em 1896, demorou-se cerca de nove anos em terras gaúchas, antes de retornar à Europa. Teve como discípulo Francisco Manna, também italiano, que completaria seus estudos no

44 João Manoel Barreto Lewis atuava em Porto Alegre como retratista a creiom em 1876. Henrique Calgan, estabelecido em Porto Alegre desde 1886, permaneceu na cidade por cerca de dez anos, dedicando-se à pintura de retratos, cenas de gênero e pinturas históricas. Em 1887 expôs a tela *Uma cena comovente*, que tinha como tema um naufrágio e uma outra com tema regional, em que gaúchos eram vistos em torno de uma fogueira sorvendo chimarrão. Em 1896 expôs retratos e a tela histórica denominada *Combate de Campo Osório*. Em 1899, Carlos Fontana, que trabalhava com pintura no ateliê que dividia com um irmão fotógrafo, passou a operar por conta própria e a colaborar com outros estabelecimentos fotográficos, como o dos irmãos Ferrari. Chegou a realizar algumas mostras individuais e participou da seção de Artes da Exposição Comercial e Industrial. Passaram por Porto Alegre o paisagista e retratista italiano Espósito Michel, em 1887; o retratista português Lino Muniz, e o espanhol Figueras em 1885. Foi rápida a estadia do artista italiano Umberto Fabris, em 1893, outro artista de muitos dotes, apresentado como músico, entalhador e retratista a creiom. Vide DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

Rio de Janeiro, chegando a conquistar o cobiçado prêmio de viagem ao exterior – honraria rapidamente anulada quando ficou comprovado que se tratava de um estrangeiro.⁴⁵

1.3 A fabricação de imagens

Os retratos pintados têm servido de objeto de análise de diversos estudiosos brasileiros para a melhor compreensão dos mecanismos simbólicos que atuam nos processos de distinção social. Como tradicional categoria de pintura, os retratos fornecem um vasto repertório de informações tanto sobre as orientações artísticas, quanto ideológicas, envolvidas na fabricação de imagens próprias para o ambiente doméstico e familiar, assim como na construção e consagração de imagens públicas. Os valores simbólicos explicitados nos retratos, que, em diferentes períodos, se encarregaram de registrar variadas feições da elite brasileira, revelam as estratégias de representação de que se valem os grupos dirigentes. Segundo Sérgio Miceli, estas construções simbólicas, que não passam de “imagens negociadas”, constituem um espaço estratégico de aplicação de todo um repertório de atributos, no qual o artista mobiliza não apenas seus próprios conhecimentos, sentimentos e emoções, mas deixa-se impregnar pelos desejos dos clientes.⁴⁶

⁴⁵ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 21. (Documenta, 10).

⁴⁶ MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira:1920-40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 23.

Provavelmente pelo fato de se constituírem em símbolos de distinção social, muitas vezes mais condizentes com as expectativas dos retratados, do que propriamente com a tosca realidade na qual estavam inseridos, os retratos serviram como meio de sustento para inúmeros pintores que viveram no sul do Brasil nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX.

O retrato pintado serviu, no panorama rio-grandense, em várias ocasiões, como instrumento para a promoção social não só da pessoa retratada, como daqueles que, eventualmente, se empenhavam em encomendar a tela ao pintor, e depois em oferecê-la ao ilustre dignitário que merecera tal homenagem. Cabia à imprensa o fundamental papel de trazer à tona o nome de todas as pessoas envolvidas nesse jogo de adulações, incluindo o do artista.

Nesta época, os critérios de avaliação da qualidade artística estavam estreitamente vinculados ao perfeccionismo técnico, e a imprensa atuava como avalista da qualidade das peças produzidas diante de um público leitor potencialmente consumidor de arte. Um bom retrato, é claro, só podia ser aquele que mais se assemelhava à pessoa retratada, e os comentadores salientavam, pelos jornais, o virtuosismo das obras, imprimindo confiabilidade ao trabalho do artista. Profissionais estrangeiros, ao atuar como retratistas e professores, acabaram sendo responsáveis pela disseminação de tradições em voga nos seus países de origem, acentuando, ainda mais, as diferenças entre o trabalho meramente decorativo e aquele que exigia conhecimentos técnicos específicos do campo da pintura, que envolviam uma série de requisitos facilmente observáveis, como a correção no uso dos recursos de perspectiva e no uso das cores.

O artista fluminense Delfim da Câmara⁴⁷ pouco antes de alistar-se para lutar na Guerra do Paraguai, em 1864, residiu na capital gaúcha. Finda a guerra, voltaria a viver na cidade no período de 1870-74, até que se lhe esgotasse a clientela, trabalhando principalmente como pintor de retratos a óleo e como professor. O artista italiano Frederico Trebbi⁴⁸, que se radicou no interior da província, foi autor de inúmeros retratos da burguesia ascendente, incluindo novos barões e viscondes que lutavam para manter a tradição imperial (imagens 8 a 19). Testemunhando uma significativa transformação no

47 Delfim Joaquim Maria Martins da Câmara (Magé, 1834 - Rio de Janeiro, ?) matriculou-se na Academia Imperial de Belas-Artes da Corte em 1848. Entre 1842-52 recebeu diversas citações, menções, medalhas de prata e de ouro em desenho e em pintura histórica. Em 1852 disputou prêmio de viagem à Europa, sendo vencido por Vitor Meireles. Em 1853 novamente recebeu citações e menções em pintura histórica. Em 1857 recebeu menção e medalha de prata em perspectiva e sombra. Em 1859 mostrava pela primeira vez suas obras, na 13ª Exposição Geral no Rio de Janeiro. Em 1864 transferia-se para Porto Alegre. Montou ateliê, levando vida humilde, sem destacar-se no meio artístico local. Aquiles Porto Alegre descreve-o como um sujeito alto, magro, pálido, de natureza pouco expansiva, de temperamento tristonho e de extrema modéstia. Em 1865, eclodida a Guerra do Paraguai, alistou-se num dos corpos de voluntários da Província (não são conhecidos trabalhos de pintura histórica sobre acontecimentos da guerra). Em 1870 retornava a Porto Alegre, com posto de capitão pelos bons serviços prestados à Pátria. Por ocasião dos festejos comemorativos do término da Guerra do Paraguai, executou, em parceria com Bernardo Grasseli, um *Arco do Triunfo*. Entre 1870-74 atuou como professor de desenho da Escola Normal, e é possível que tenha ministrado lições de desenho e pintura, em seu ateliê, a Pedro Weingärtner. Pintou vários retratos, dentre os quais o de Visconde de Pelotas. Em 1874 retornou à Corte, de onde não mais se afastaria até o fim de sua vida. Pintou os retratos do Conselheiro José Bonifácio (da Assembléia Provincial) e do Conselheiro Leôncio de Carvalho (da Academia de Direito de São Paulo). Em 1880 ainda podia ser visto pelas ruas do Rio de Janeiro. In: DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 87, 101-105, 120, 128, 246, 253, 262, 266-267.

48 Frederico Trebbi (1837-1928), nascido na Itália, fixou-se no Rio Grande do Sul no final da década de sessenta do século XIX. Atuou como pintor e professor por mais de cinqüenta anos na cidade de Pelotas. Foi professor de várias gerações de alunos, incluindo alguns que se tornaram artistas. Como a pintura ao ar livre era ainda pouco compreendida na época, e a utilização de modelos nus certamente produziria escândalo numa sociedade altamente moralista e religiosa, o método de ensino adotado pelo artista apoiava-se na cópia de modelos em gesso. Como pintor, manifestou interesse por temas regionalistas, históricos e alegóricos. Executou numerosos retratos de altos dignitários da burguesia local e de personagens históricos como do *General Osório*, de *Garibaldi*, ou na sua maioria feitos por intermédio de fotografia. Pintou quadros históricos, como *A Descoberta da América*, e *A Abordagem dos Encouraçados do Taji*. Pintou uma *Alegoria à Abolição da Escravatura*, desaparecida num incêndio em que representou a Princesa Isabel como a personificação da “liberdade”. São conhecidas as telas *A Esmola*, *O Homem Fazendo Mira*, *Marinha* e duas obras com temas regionais, em que aparecem gaúchos em torno do fogo tomando chimarrão. Participou da exposição de 1881, em Porto Alegre, com o retrato de Carlos Von Kozeritz, principal mentor da mostra. Vide DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 188-429; NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. *A pintura em Pelotas no século 19: contribuição para a história das artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Pelotas: Oficinas Gráficas do Instituto de Menores de Pelotas, 1962. p. 1.

estatuto dos imigrantes alemães bem-sucedidos, que ascendiam socialmente, também coube a este artista pintar o retrato de Carlos Von Kozeritz, o idealizador da exposição Brasileiro-Alemã de 1881, em Porto Alegre.⁴⁹ No período em que os fotógrafos começaram a ocupar o lugar dos pintores, utilizando-se de recursos mecânicos para produzir retratos, muitos artistas foram obrigados a procurar novas alternativas de trabalho. O próprio Frederico Trebbi, numa tentativa mal sucedida de fixar-se em Porto Alegre, trabalhou, por certo período, em sociedade com o fotógrafo Jacinto Ferrari.

Artistas provenientes da Corte, e com passagens pela Academia Imperial de Belas-Artes seriam atraídos, mesmo que por algum tempo, pelo sul do país. Em alguns casos, mesmo aqueles que conseguiram deslocar-se para o Rio de Janeiro se viram obrigados a retornar para o Rio Grande do Sul, em função da saturação do campo artístico da capital do Império. Mesmo depois de cumpridas as rigorosas exigências da Academia de Belas Artes, não encontraram meios de subsistência na capital, sendo obrigados a voltar para a terra natal. Este foi o caso do porto-alegrense Antônio Cândido de Menezes,⁵⁰ que

⁴⁹ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 189.

⁵⁰ Antônio Cândido de Menezes (Porto Alegre, 1828 – 1908), matriculou-se em 1845 na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, recebendo pensão do governo provincial. Entre 1845-47 recebeu diversas citações em desenho. Em 1851, apesar de destacar-se na Academia, recebendo citação e grande medalha de ouro em pintura histórica, não obteve o ambicionado prêmio de Viagem à Europa. Em 1854, diplomou-se na Academia Imperial de Belas-Artes. Em 1868, participou da Exposição Geral com um retrato a óleo, outro a pastel e um quadro de costumes praiheiros. Em 1870 retornava a Porto Alegre, após vinte e cinco anos de ausência. A imprensa festejou sua chegada. Colocou-se à disposição para lecionar desenho, pintura histórica, aquarela, pastel e paisagem. Recebeu em seu ateliê a visita de vários interessados e curiosos, alguns para tomar lições, outros para admirar suas obras. Imediatamente começou a pintar retratos das personalidades locais. Em 1872, já explorava temáticas regionais do Rio Grande do Sul. Em 1875 fez sucesso na Grande Exposição Comercial e Industrial, expondo dez quadros: um retrato a óleo em tamanho natural, sete retratos a creiom, um estudo a pastel e uma tela de costumes gauchescos. Recebeu numerosas encomendas de retratos, que foram expostos nas vitrinas das principais lojas do centro da cidade. Desenvolveu intensa atividade no magistério. Mudou constantemente o endereço de seu ateliê e trabalhou em vários estabelecimentos de ensino (Colégio Emulação, Colégio Souza Lobo, Instituto Brasileiro, a Escola Normal). De 1876 a 1888 executou dezenas de retratos de personalidades locais. Em 1899, aos setenta anos, sentia os primeiros sinais de cansaço. Tornou-se irritadiço e arredio ao convívio social. Apesar do trabalho contínuo, encontrava-se muito pobre, e, para manter-se, precisou vender seus quadros antigos, que conservava como lembrança dos tempos da Corte Imperial. Pôs à venda a tela *O Etna em Erupção* e duas outras de costumes regionais. Em 1901, inscrevia-se na Seção de Artes

esteve vinculado à Academia Imperial de Belas-Artes de 1845 até 1854. Ao retornar para Porto Alegre, em 1870, instalou-se num ateliê que logo se tornou um local de visitação pública, desenvolvendo intensa atividade como professor, e recebendo grande quantidade de encomendas de telas que eram expostas nas vitrinas das lojas da Rua da Praia. Neste contexto, a função exercida pelos consumidores foi estrategicamente decisiva para a permanência do artista na cidade. Com o passar do tempo, contudo, sua freguesia foi escasseando, seja porque aqueles que podiam encomendar retratos já o tinham feito, seja porque o interesse nesse tipo de homenagem (ou auto-homenagem) começava a perder a força, numa sociedade que se desejava mais moderna, e começava a adotar outros recursos. Finalmente, o velho pintor, já debilitado, e tendo perdido a acuidade visual e a habilidade motora, não conseguiu superar seus novos competidores, incluindo-se, nesse rol, os fotógrafos e sua novíssima e imbatível tecnologia de produzir imagens.

Antônio Cândido de Menezes testemunha o fim do antigo regime e o início da República, de todo o conjunto de transformações que trazem o bafejo da modernidade. Também é um exemplo claro da disputa interna do campo artístico, que contrapõe, de maneira impiedosa, as novas gerações às velhas gerações. Os valores neoclássicos, que tão diligentemente aprendera, começam a entrar em colapso, e, apesar de não se ter notícias de práticas pictóricas revolucionárias no Rio Grande do Sul, a efervescência do ambiente artístico europeu mais progressista já se fazia sentir nos pagos. Como consequência da mudança de gosto e do interesse despertados pelas novidades envolvendo novas tecnologias de fabricação de imagem, sua clientela diminui sensivelmente e sua condição social piora cada vez mais, obrigando-o a desfazer-se de seus tesouros mais preciosos – as

Plásticas da Grande Exposição Comercial e Industrial, com dois quadros: *Sala de Jantar* e *Cabana Campestre*. Não obteve do júri nem do público qualquer citação ou louvor. O insucesso o agastou e acabou. Mesmo assim, continuava desenhando e pintando para seu gozo pessoal e debatia calorosamente com amigos problemas de composição. Em 1906, mesmo alquebrado pela idade avançada, pintou a chegada de uma embarcação ao porto local, exposta na loja *A Boemia*. Passou seus últimos dias na miséria. Em 5 de agosto 1908 morria, de arteriosclerose, na Santa Casa de Misericórdia. O jornal *A Federação* publicou artigo sobre a vida do artista. Vide DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 64-364.

telas que traziam as lembranças dos tempos de juventude e de sucesso na Corte. O alvorecer do novo século o encontra doente, cansado, ignorado e até desprezado, tanto pela imprensa que antes o louvara, quanto pelo público. Morreria em 1908, na mais absoluta pauperidade, como atesta um dos jornais do período:

[. . .] Aqui [em Porto Alegre], no apogeu do entusiasmo pela arte, com a memória ainda fresca dos ensinamentos que recebera, produziu vários trabalhos de pintura dignos de apreço, como se pode ver ainda hoje na Galeria de Retratos da Intendência Municipal. Também no Rio deixou o finado Menezes copiosa documentação de sua inteligência e de seu amor à arte que abraçara. O tempo, porém, foi fazendo a sua obra e apagando pouco a pouco no espírito do artista o estímulo e o devotamento primitivos. Por outro lado, num centro como o nosso, onde já chegam quase extintos os ecos da evolução completa por que têm passado as artes no último meio século, não tinha o professor Menezes como enfrentar os *novos*, para competir com eles na produção e venda de seus quadros. O Sr. Menezes foi decaindo progressivamente do fastígio primitivo, até que lhe bateu às portas a miséria, com seu cortejo de horríveis humilhações e dolorosos vexames. Nesta triste situação valeu ao velho Menezes a larga generosidade de nosso amigo Dr. Montaury, digno Intendente Municipal, que lhe comprava os quadros já de arte decadente e o socorria em todas as necessidades. Essa assistência cheia de piedade acompanhou o pintor até a Santa Casa, onde ontem terminou sua triste peregrinação pela vida, sem a mão amiga de uma esposa ou de um filho para cerrar-lhe as pálpebras no sono eterno. Seu enterro foi feito a expensas da Municipalidade.⁵¹

Em algumas situações, o contato do público com as obras antecedeu a chegada dos artistas. Este foi o caso de Francisco Viriato de Freitas, residente na Corte, cujo talento como retratista tornou-se conhecido no meio local por ter imortalizado a imagem do General Osório, numa tela exposta em estabelecimento comercial da Rua da Praia. Assim a imprensa noticiava o fato:

⁵¹ A FEDERAÇÃO. Porto Alegre, p. 2, 05 ago.1908.

Acha-se exposto na galeria Moncada, em grande e primoroso quadro, o primeiro general do Império, o Visconde do Herval, que os brasileiros jamais deixarão de conhecer pelo invicto e invencível Osório. Foi mandado fazer pelos rio-grandenses aqui residentes para ser colocado no Asilo de Inválidos da Pátria, e executado pelo sr. Viriato de Freitas, que mais uma vez deu provas da sua proficiência artística. A figura esbelta e severa que apresenta o general a cavalo, é digna da atenção dos admiradores da primeira espada brasileira, e daqueles que sabem apreciar a beleza da arte.⁵²

Depois do sucesso obtido, decidiu instalar-se em Porto Alegre em 1871, trabalhando como retratista a óleo e professor de desenho e de pintura. Logo ao chegar, tendo sido bem recebido pela imprensa, publicou anúncios nos jornais, oferecendo seus serviços.⁵³ Mas o artista teve dificuldades para encontrar clientes e sua precária situação material só melhorou quando assumiu as funções de professor de desenho da Escola Normal. Seus trabalhos posteriores foram praticamente ignorados pelo incipiente jornalismo cultural, e as marcas de sua passagem pela capital sulina desapareceram quase que por completo depois de sua morte, acontecida no espaço de poucos anos.

1.4 O (sub)desenvolvimento da pintura histórica

O projeto que Manuel de Araújo Porto Alegre apresentou para reforma da Academia Imperial de Belas Artes, em 1855, defendia a supremacia da pintura histórica –

⁵² A REFORMA. Porto Alegre, p. 2, 16 set. 1869.

⁵³ Vide anúncios publicados por Francisco Viriato de Freitas. In: A REFORMA, Porto Alegre, p. 3 et seq., 20 set. 1871.

considerado o mais completo gênero de pintura – em relação às demais formas de representação artística. A pintura histórica, reservada a poucos artistas, era habitualmente apresentada em telas de grandes dimensões, e deveria contribuir para a construção do imaginário da nação, assumindo a elevada missão de perpetuar os episódios da história nacional. Para a representação desses temas, os elementos da composição deveriam ser detalhadamente estudados e, dependendo do caso, os projetos chegavam a prever o deslocamento do artista para o campo de batalha. Isso exigia do pintor que soubesse representar corretamente todos os elementos da composição e fosse econômico no uso desses recursos.⁵⁴ Na Academia Imperial de Belas Artes, a disciplina de pintura histórica era considerada muito importante e estava destinada aos melhores alunos. Os métodos de ensino estabeleciam verdadeiros receituários de tradição neoclássica, que consagravam o método analítico baseado no conhecimento da história sagrada, da mitologia clássica e dos símbolos, essenciais ao exercício das composições alegóricas.⁵⁵ O ensino de pintura histórica esteve sob responsabilidade de diversos artistas-professores, como Jean-Baptiste Debret, Manuel de Araújo Porto Alegre, Victor Meirelles e Zeferino da Costa, que executaram um número significativo de obras tratando de temas de interesse nacional. O artista Pedro Américo, que se dedicou menos ao magistério, também pintou inúmeras telas históricas. Recentemente, importantes autores brasileiros, como Jorge Coli e Liana Rosemberg realizaram análises detalhadas de obras dos artistas Victor Meirelles e Pedro Américo, numa perspectiva que coloca em xeque a idéia da “inércia” acadêmica, da sua suposta acomodação aos ditames dos mestres locais.⁵⁶

⁵⁴ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas exposições gerais da Academia Imperial das Belas Artes. In: PEREIRA, Sônia Gomes. *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 12-14.

⁵⁵ Ibid. p. 19-20.

⁵⁶ ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 33.

Tão importante para o estudo da história da arte no Brasil é a pintura histórica, que seu desenvolvimento está relacionado com a emergência da crítica de arte no país. As telas, ao serem colocadas em exposição, suscitavam a participação do público em debates que fizeram emergir a figura do comentador, que, pela análise das obras, formulava juízos e avaliava o grau de amadurecimento dos artistas.⁵⁷ Na Exposição Geral de 1879, da Academia Imperial de Belas Artes, Victor Meirelles apresentou a *Batalha do Avahy* e Pedro Américo a *Batalha dos Guararapes*, ambas encomendadas pelo governo. O evento se notabilizou pelo primeiro grande debate crítico sobre as artes no Rio de Janeiro. Um dos debatedores, Ângelo Agostinho, criticava a repetição de tipos na representação dos personagens, a falta de ação das cenas, e chegava a sugerir a existência de plágio. Nesse debate, também estava sendo avaliada a própria Academia de Belas Artes e todo o sistema por ela representado e seus métodos de ensino.⁵⁸ Na Exposição de 1884, Victor Meirelles foi o grande expositor, apresentando importantes obras históricas, que colaboraram na construção da identidade da sociedade brasileira, como *A Batalha do Riachuelo*, *A Batalha de Guararapes*, *A Primeira Missa no Brasil*. No entanto, o relatório da Comissão Julgadora informava que, após os cem dias da primeira exposição que cobrou ingresso do público e vendeu catálogo ilustrado das obras, a verba arrecadada era insuficiente para a compra das obras recomendadas e para as premiações indicadas.⁵⁹

Poucos pintores históricos deixaram marcas de sua passagem pela cidade de Porto Alegre, embora a posição meridional da Província tenha permitido, desde remotas épocas, o trânsito de artistas, assim como dos viajantes naturalistas, entre vários países de língua hispânica, não só nos períodos de guerra. Muitos deles adentravam no território latino-

57 FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas exposições gerais da Academia Imperial das Belas Artes. In: PEREIRA, Sônia Gomes. *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 190.

58 Ibid. p. 185.

59 Ibid. p. 186.

americano através do porto de Montevideu, seguindo em direção a Buenos Aires, um centro urbano mais desenvolvido, e só então penetrando em território brasileiro. Nem todos que passaram pela província deixaram de obter, pelo menos por algum tempo, um expressivo reconhecimento profissional, o que permite interpretações menos definitivas sobre a questão da ausência de público de arte no sul do país.

A Guerra do Paraguai, na década de 1860, mobilizou os espíritos em torno de uma causa comum, tornando-se um importante foco de atração para pintores históricos. Em função dos acontecimentos dela decorrentes, alguns artistas se estabeleceram em Porto Alegre, ou passaram rapidamente pela cidade, para mostrar o resultado de seu trabalho. Pelo menos dois episódios acontecidos em 1869 demonstram que, em determinadas situações, o privilégio de ver as obras expostas pelos artistas de renome era disputado fervorosamente pelo público comum, mesmo quando isso significava investimento financeiro. O italiano Eduardo de Martino,⁶⁰ de passagem pela cidade de Rio Grande,

⁶⁰ Eduardo de Martino (Meta, 1838 - Londres, 1912), cursou a Escola Naval em Nápoles e freqüentou aulas no Instituto Napolitano de Belas Artes. Em 1866 encontrava-se como oficial de marinha embarcado numa corveta na região do Prata. Em 1867 conheceu os almirantes Tamandaré, Barroso e Alvim que o convidaram a registrar os conflitos da Guerra do Paraguai. Permaneceu algum tempo em Curupaiti (a bordo da Fragata Imperatriz), e em Humaitá (a bordo do Lima Barros). Em 1868, depois de um desentendimento com um superior, abandonou a carreira naval, tornando-se pintor e professor. Ministrou aulas de desenho e pintura na Argentina. Transferiu-se para a cidade de Rio Grande. Expôs suas pinturas navais sobre a Campanha do Paraguai na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Duas delas foram adquiridas pelo Governo Imperial (*Passagem de Humaitá e Abordagem dos Couraçados.*) Em 1869 expunha na cidade de Rio Grande quatro obras (*Gran Chaco, Passagem da Esquadra, Reconhecimento de Humaitá e Retrato do General Mena Barreto*). A exibição levou grande quantidade de público aos salões da Câmara Municipal. A mesma mostra seria levada a Porto Alegre, nos salões da Sociedade Firmeza e Esperança. Como o artista teve que arcar com as despesas de importação dos quadros, e precisava ser ressarcido, o público aceitou pagar uma quantia elevada para poder vê-los. Os jornais locais proclamaram o talento do artista, e os temas dos quadros foram objetos de longas considerações históricas. Na ocasião, discutiu-se publicamente o problema da cobrança de impostos sobre importação de obras de arte. Foi iniciada uma campanha pública pela aquisição das obras, tendo como argumento a necessidade de perpetuação da memória dos grandes acontecimentos da guerra. O próprio artista publicou nota no jornal, agradecendo pelas gentilezas recebidas, e abrindo gratuitamente as portas da exposição. Permaneceu quatro meses na capital gaúcha. Entre 1870-73 participou de várias edições da Exposição Geral de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Em 1875 mudou-se para a Inglaterra, levando esposa brasileira. Deixou no Brasil 343 telas. Logo passaria a desfrutar da amizade da família real britânica. Tornou-se amigo dos príncipes de Wales. Foi escolhido pela rainha Victória para ser seu *Marine Painter in Ordinary*. Também foi eleito *Marine Painter* do *Royal Yacht Squadron*. Faleceu em Londres, a 21 de maio de 1912. DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 105-388;

expôs quatro pinturas históricas que tinham como tema algumas batalhas da Guerra do Paraguai. A exibição mobilizou grande quantidade de público que compareceu aos salões da Câmara Municipal daquela cidade. O mesmo conjunto de obras seria exibido alguns meses mais tarde em Porto Alegre, nos salões da *Sociedade Firmeza e Esperança*. O público acorreu em massa ao evento, a despeito do fato de que o ingresso era pago. O suposto interesse por marinhas não se repetiu em outras ocasiões, quando os artistas foram obrigados a seguir viagem por falta de clientela.

O episódio envolvendo Eduardo de Martino parece ter inaugurado no estado um tipo ainda inédito de interesse pelas atividades artísticas, ou, pelo menos, por narrativas visuais que se referiam ao traumático tema da guerra. Evidentemente, as pinturas não se constituíam apenas em objetos passíveis de fruição estética. Pelo contrário, estavam impregnadas de valores extra-artísticos, aos quais as qualidades representacionais das pinturas se submetiam (como o civismo, o patriotismo, a bravura dos combatentes, qualidades éticas e morais bastante disseminadas no seio da sociedade gaúcha). Na sua forma descritiva, eram símbolos da redenção de um povo profundamente atingido pelos reveses da guerra. É de se compreender, portanto, as razões da campanha pública iniciada na imprensa pela aquisição das obras, tendo como argumento a necessidade de perpetuação da memória dos grandes acontecimentos históricos brasileiros. Firmava-se uma posição patriótica associada a um discurso “civilizatório”, que, na falta de iniciativa governamental, incitava os membros da comunidade a arranjar meios de adquirir as tão preciosas telas. O impasse gerou inúmeras discussões públicas, incluindo o problema da cobrança de impostos sobre importação de obras de arte. Depois de deflagrada uma campanha jornalística para arrecadar fundos para aquisição de obras, o assunto acabou caindo no esquecimento e o valor reunido não chegou a ser suficiente nem mesmo para

NATIONAL MARITIME MUSEUM. Biography of Eduardo de Martino (1838-1912). Disponível em: <http://www.nmm.ac.uk>. Acesso em: 14.02.2003; EDOARDO de Martino (1838-1912). In: FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: 1816-1916*. Disponível em: <http://www.laudelinofreire.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 14.02.2003.

pagar os impostos. Eduardo de Martino deixaria a província, rumando para a Corte, antes de radicar-se definitivamente na Inglaterra, onde encontrou a simpatia da família real britânica e um terreno muito propício ao seu trabalho, tornando-se um dos mais importantes marinistas em atividade na Europa. Sem uma infra-estrutura museológica capaz de zelar pela sua preservação, as telas, que acabaram ficando no Rio Grande do Sul, foram entregues à própria sorte. Nas sábias palavras de Athos Damasceno, “o tempo, com maior comodidade, completaria sua obra”.⁶¹ Quando o próprio governo ou alguma associação civil tomava a iniciativa de adquirir telas consideradas importantes, arranjavam um outro problema, bastante incômodo, que era o da preservação das obras. Na ausência de museus e de espaços adequados para constituição e exposição de acervos, as obras adquiridas com dinheiro público estavam condenadas à destruição pela ação do tempo e pela falta de cuidados especiais.

Com o passar do tempo, a Guerra do Paraguai tinha se desgastado como tema épico, caindo no esquecimento. A proclamação da República, assim como os episódios históricos subsequentes, não tinham sido capazes de gerar temas tão inspiradores. Como a mudança de regime político no Brasil não se deu de maneira heróica nem sangrenta, não chegou a se constituir como objeto de tratamento artístico. Aparentemente, os novos grupos que chegaram ao comando do aparelho de Estado não dispunham de um programa alternativo para o ensino e a prática das chamadas Belas Artes.⁶² Entretanto, cabe lembrar, como observa Caleb Faria Alves, que, mesmo que os acontecimentos históricos sejam

⁶¹ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 112.

⁶² DURAND apud ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 22-23.

requisitos alheios e necessários à pintura que prima por representá-los, as tradições culturais também podem ser “inventadas”.⁶³

Não obstante, o academismo na Primeira República não foi o mesmo do período imperial. A diferença entre o período imperial e o republicano, para as artes visuais, é bem acentuada. Sob regime monárquico, a Academia produziu uma arte profundamente afinada com a afirmação simbólica do seu governo. D. Pedro II financiava pintores, concursos, distribuía prêmios e fazia registrar seus atos nas telas acadêmicas. O sistema acadêmico permitia que o candidato a artista tivesse acesso a formas de consagração: podia participar dos concursos nacionais, cujos prêmios garantiam acesso aos cursos no exterior. Estando na Europa, podia ter a oportunidade de expor nos salões de arte, e, finalmente, poderia receber uma grande encomenda de obra pública.⁶⁴ Nos primeiros anos da República, o descompasso entre política e arte provocou uma visível desestruturação no sistema acadêmico. Contudo, não houve propriamente uma ruptura nos parâmetros estéticos e os artistas simpáticos à república continuavam seguindo os cânones acadêmicos.⁶⁵

⁶³ ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 27.

⁶⁴ *Ibid.* p. 31.

⁶⁵ *Ibid.* p. 23.

1.5 Santo de casa não faz milagre

O artista Augusto Luiz de Freitas⁶⁶ por diversas vezes tentou estabelecer-se em Porto Alegre, aceitando encomendas variadas, e atuando nos mais diversos ramos, inclusive como ilustrador de um periódico local. Como aconteceu em muitos outros casos, seu ingresso na carreira artística esteve ligado ao trabalho como decorador, onde suas habilidades encontraram aplicação.⁶⁷ Esgotado seu campo de trabalho, e sem encontrar apoio junto ao público potencialmente consumidor, decidiu tentar a sorte no Rio de Janeiro. Na Escola Nacional de Belas Artes, tornou-se um notável discípulo de Henrique Bernardelli. Depois destas experiências, entendidas na província como formas de consagração, sua imagem como artista de sucesso junto ao público firmou-se melhor, mas não a ponto de permitir sua instalação definitiva no sul.

⁶⁶ Augusto Luiz de Freitas (Rio Grande, 1868 - Roma, 1962), ainda menino foi morar em Portugal com seus pais. Aos doze anos de idade ingressou na Academia Portuense de Belas-Artes, onde estudou desenho, escultura e arquitetura. De volta ao Brasil em fins de 1893, estabeleceu-se em Porto Alegre, permanecendo até meados de 1895, atuando como ilustrador do periódico local denominado *A Semana Cômica*. Em 1894, foi contratado para pintar o pano de boca do Teatro São Pedro, para cuja realização precisou recorrer a anunciantes que financiaram a compra das tintas. Por essa razão, o pano de boca, além de trazer uma ensolarada paisagem mostrando um trecho com águas do rio Guaíba, sobre as quais alguns navios deslizavam, também estampava os “reclamos” comerciais que financiaram a empreitada. Transferiu-se, em junho de 1895, para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, tornando-se discípulo de Henrique Bernardelli. Fez rápidos progressos, logo vencendo um concurso de modelo vivo. No Salão de 1898 da Escola Nacional de Belas-Artes, conquistou prêmio de viagem à Europa concorrendo com Almeida Júnior, que obteve o primeiro prêmio. O prêmio lhe dava direito a viver durante dois anos, por conta do Estado, com uma pensão de quinhentos francos mensais. Partindo para a Europa, radicou-se em Roma. Participou da Exposição Comercial e Industrial de 1901 de Porto Alegre com uma paisagem a óleo e vários estudos. Em 1903 também participou da exposição patrocinada pela Gazeta do Comércio, com diversos trabalhos intitulados *Impressões*. De 1901 a 1933, realizaria várias exposições individuais tanto no Brasil como na Itália, em Portugal e na Argentina. Em 1911, foi o responsável pela decoração da grande cúpula do Pavilhão Central do Brasil na Exposição de Turim. Vide DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 246, 247, 364-370, 376, 377, 429, 455, 463-465.

⁶⁷ Vide caso semelhante de Benedito Calixto. In: ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 53.

Ao realizar uma exposição de pinturas em Porto Alegre, em 1897, Augusto Luiz de Freitas seria muito elogiado pela imprensa. Depois de ter obtido o segundo lugar no Salão de 1898 da Escola Nacional de Belas-Artes, com a tela *In Deo Speravi*, conquistando o prêmio que lhe permitia viver na Europa por dois anos, com direito à pensão do governo, era de se supor que o interesse do público fosse despertado. Mas, apesar do empenho de parte da imprensa gaúcha em reafirmar os méritos da vitória obtida por um artista nativo e desprovido de recursos, que corajosamente decidiu seguir seu destino, não surgiram interessados em adquirir a tela premiada.⁶⁸

Ocorre que, de fato, não havia um público “consumidor” de arte no Rio Grande do Sul. No máximo, poderia haver um público apreciador, incapaz, contudo, de adquirir obras, por razões variadas, que iam desde a falta de recursos financeiros até a falta de referências culturais que pudessem respaldar tamanha excentricidade, numa terra cujos habitantes estavam habituados aos tempos de privação e à vida austera e de pouco luxo. Tudo levava a crer que a cultura sulina era refratária ao desenvolvimento das “Belas Artes”.

Na exposição de 1903, promovida pela *Gazeta do Comércio*, Augusto Luiz de Freitas apresentou obras denominadas *Impressões*, que não deixam dúvidas quanto aos rumos que sua produção pictórica estavam tomando, e indicam o aparecimento de manifestações que fugiam do padrão academicista. De volta a Porto Alegre em 1917, o público porto-alegrense teria mais uma oportunidade de conhecer seu trabalho. Na ocasião, expôs no Clube do Comércio quarenta e duas telas, das quais oito usavam temas locais: *Ocaso*, *Teresópolis*, *Chácara*, *Trecho do Guaíba*, *Mont-Serrat*, *Casa Rústica*, *Dia Chuvoso* e *Rosas*. O artista, que décadas antes não pudera desenvolver seus dotes artísticos na cidade por falta de uma instituição de ensino nesta área, acabaria sendo convidado para lecionar no já fundado Instituto de Belas-Artes. Augusto Luiz de Freitas voltou a Porto

⁶⁸ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 367-368.

Alegre nos anos de 1923 e 1925, para cumprir com o compromisso de entregar duas telas históricas, destinadas aos salões de honra do Palácio da Praça da Matriz, provavelmente encomendadas para suprir uma demanda por obras históricas que reforçassem a importância da participação lusa na colonização do Estado do Rio Grande do Sul: *O Combate da Ponte da Azenha* e *A Chegada dos primeiros Casais de Açorianos*.⁶⁹

Na tela de grandes dimensões, que atualmente se encontra em estado de progressiva deterioração, denominada *A Chegada dos primeiros Casais de Açorianos* (imagens 20 e 21), vê-se que o artista optou por representar um momento da chegada das famílias de açorianos, acentuando o caráter dramático da operação que envolveu o deslocamento de famílias inteiras, nas mais precárias condições, da ilha dos Açores para o sul do Brasil, sob a promessa, nunca cumprida, de que receberiam uma porção de terra adequada, e instrumentos de trabalho que lhes permitissem boas condições de sobrevivência. No grupo disposto no convés do navio, há homens, mulheres, crianças e um religioso; algumas figuras são apresentadas com véus, e há um personagem, em primeiro plano, que, em mangas de camisa, amarra alguns cabos. Há algo nessa figura masculina, como de resto nos outros personagens, que se aproxima de soluções formais empregadas por Pablo Picasso e pelos muralistas mexicanos. Ao centro, o artista espalhou, estrategicamente, laranjas e maçãs no soalho da embarcação – uma natureza morta em meio a uma cena anedótica – criando um forte centro de interesse na composição.

Embora o artista tenha preservado os princípios da perspectiva tradicional, há uma sintetização das formas a favor da compactação das massas, com contornos bem definidos, que revela seu interesse por procedimentos não-acadêmicos. Algumas características da composição também poderiam sugerir uma aproximação da estética decadentista, que se

⁶⁹ Essas duas obras encontram-se atualmente no alto das escadarias de entrada do Instituto de Educação General Flores da Cunha, em adiantado estado de deterioração e totalmente fora das condições minimamente desejáveis de preservação.

desenvolveu em alguns países europeus na passagem do século XIX para o século XX. Estamos, portanto, diante de um artista que conhecia, com profundidade, a pintura do seu tempo, mas que tinha consciência de que não podia ultrapassar os limites de compreensão da sociedade a quem se destinava a tela em questão. Temos motivos suficientes para afirmar que a pintura de Augusto Luiz de Freitas era, já, moderna. Em sua última visita, o artista expôs um conjunto de peças na Galeria da Casa Jamardo, com bastante sucesso, encerrando em definitivo seus contatos com o Rio Grande do Sul. Consta que, em idade avançada, continuava pintando. Lamentavelmente, a sociedade local não pôde usufruir um pouco mais de seus conhecimentos.

A idéia de que o neoclassicismo no Rio Grande do Sul não chegou a se completar, através de seus artistas mais representativos, ganha corpo, quando se percebe que o artista encarregado de realizar as primeiras duas telas históricas no século XX, foi justamente Augusto Luiz de Freitas, que já aderira a certos procedimentos técnicos e a uma concepção estética ligada à arte moderna. Assim, não chegou a haver um projeto de elaboração da identidade cultural sul-brasileira que seguisse as bases do projeto nacional desenvolvido pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Não cabe aqui buscar as razões mais profundas do fracasso do projeto de implantação do academicismo do Rio Grande do Sul. Mas é certo que, para além da mentalidade conservadora que considerava a atividade artística como uma prática das classes ociosas, a omissão do Estado, que poderia, em diferentes momentos, ter assumido o papel de patrono das artes, associada à pobreza econômica da região, foram fatores decisivos para que o ambiente artístico e cultural da sociedade sulina se tivesse mantido em estado de inércia.

1.6 O primeiro “comentador” das Belas Artes

Na passagem do século XIX para o XX, a atividade dos críticos de arte, que publicavam seus textos nos jornais da capital, Rio de Janeiro, provocou uma alteração no cenário cultural brasileiro até então ainda não experimentada. Homens como Gonzaga Duque (1863-1911), que publicavam textos em vários jornais e revistas, assumiram o papel de incessantes pensadores da cultura brasileira emergente. Movido por atitudes irreverentes, mostrava independência de pensamento contra a moral hipocritamente estabelecida. Constante defensor da modernização, embora condenasse o utilitarismo apressado, acreditava no papel da crítica para enfatizar os valores civilizatórios.⁷⁰ Propunha uma sociedade moderna em que as raízes patriarcais, a casa grande e a senzala fossem superadas. Ao mesmo tempo, batia-se contra a cristalização de regras e normas acadêmicas, sendo a Imperial Academia de Belas Artes alvo de sua crítica impiedosa. Ao contrário de Manuel de Araújo Porto Alegre, que encomendava aos pintores quadros históricos, problematizava o desejo do estado brasileiro de uma arte nacional.⁷¹

Nos seus textos, a ironia em relação ao meio medíocre que não valorizava a arte e o artista estava sempre presente. Da mesma forma, ressaltava a importância da fantasia, da imaginação, o que, segundo o crítico, fazia com que se diferenciasse o real pintor do verdadeiro artista. Exerceu uma política do cotidiano como se lhe coubesse uma missão – a construção dessa arte fora dos moldes e regras acadêmicas esclerosadas, aberta a

⁷⁰ GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica: 1882-1909*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 25-27.

⁷¹ Ibid. p. 28.

possibilidades de novas formas de representação. Para isso, a sociedade teria de se transformar profundamente. Foi um utópico que não chegava a ser um socialista nem um anarquista; era mais um franco-atirador, munido de valores libertários e paixão.⁷² Nas artes plásticas, manifestava sua vontade de transformação e um enorme esforço para articular critérios que privilegiassem um imaginário mais livre. Sua passagem pelo simbolismo, sua defesa do impressionismo, suas tentativas de discutir realismo e naturalismo mostram a procura de uma arte que se envolvesse no movimento de idéias da virada do século. Ao traçar o quadro das dificuldades que o artista encontrava no país, não hesitou em apontar o problema do desinteresse dos governos pela criação dos museus. Para ele, a “arte moderna” tinha um destino a cumprir, no âmbito da organização social.⁷³

No sul do país, o médico pediatra e crítico de arte diletante, Olinto de Oliveira⁷⁴ estava longe de encarnar o papel revolucionário de um pensador como Gonzaga Duque.

⁷² GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica: 1882-1909*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 28-29.

⁷³ Ibid. p. 29.

⁷⁴ Olimpio Olinto de Oliveira (Porto Alegre, 1866 – Rio de Janeiro, 1956), realizou seus estudos primários e secundários na capital sulina, transferindo-se em 1881 para a Corte Imperial, a fim de estudar na Faculdade de Medicina. Graduou-se em 1886, com vinte anos. De regresso a Porto Alegre, e especializado em pediatria, exerceu intensa atividade como clínico, instalou uma instituição de assistência infantil e promoveu palestras e conferências científicas. Em 1898, foi um dos fundadores da Faculdade de Medicina, que dirigiu de 1910 a 1911. Criou o Instituto Pasteur, destinado ao tratamento da raiva, e o Instituto Oswaldo Cruz, destinado a pesquisas médicas em geral. De 1890 a 1915 seu nome esteve vinculado a quase todos os eventos artísticos da cidade. Participou da criação de várias sociedades culturais, como o Instituto Musical Porto-Alegrense, o Club Haydn e a Academia Rio Grandense de Letras. Em 1893, sugeriu a criação de uma galeria de arte, onde os artistas locais pudessem expor seus trabalhos, junto ao bazar *Ao Preço Fixo*. Foi um dos fundadores, em 1895, do jornal *Correio do Povo*, no qual assumiu a responsabilidade pelas colunas críticas sobre música e artes plásticas. Neste veículo, atuando como o primeiro crítico de arte de que se tem notícias no Rio Grande do Sul, registrou e comentou os eventos culturais mais significativos na capital estadual durante o primeiro período republicano. Também participou, em 1908, da criação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, que dirigiu de 1908-1916. Em 1918, deixou Porto Alegre para radicar-se no Rio de Janeiro. Homem de idéias bem demarcadas, não admitia que a classe médica, à qual pertencia, se submetesse às doutrinas e aos compromissos políticos estranhos à autonomia profissional. Aos 32 anos, envolvido numa polêmica com o chefe do partido republicano, afirmaria: “já por índole, já por temperamento, conservo-me sempre afastado da política militante, da qual me arredam, ainda mais, as minhas ocupações favoritas: o estudo das ciências que cultivo e das artes que me seduzem.”. Vide VIANNA, G. *Olinto de Oliveira*. Porto Alegre: Globo, 1945; DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural*

Apesar disso, assumiu, sempre que necessário, a posição de arauto em defesa dos valores da civilização ocidental. Tornando-se importante liderança no meio intelectual, teve seu nome vinculado a quase todos os eventos artísticos e culturais da cidade de Porto Alegre no período de 1886-1918. Participou da criação de escolas, associações e sociedades artísticas, assumindo um papel fundamental no estabelecimento dos valores sociais da “alta cultura”, que encontravam sérios obstáculos para serem absorvidos. Em termos políticos, fazia oposição ao Positivismo, praticado dogmaticamente pelos dirigentes locais. Em 1898 escrevia:

A palavra Positivismo tem evoluído e já não se apóia somente no ponto de vista exclusivo de Augusto Comte. Ela abrange os esforços de todas as escolas empíricas modernas, em contraposição ao idealismo e forma com esta uma dupla corrente das especulações filosóficas modernas cuja tendência convergente se torna cada vez mais acentuada apesar da aparente oposição em que se acham.⁷⁵

Foi um dos fundadores, em 1895, do jornal *Correio do Povo*, no qual assumiu a responsabilidade pelas colunas críticas sobre música e artes plásticas. Neste veículo, registrou e comentou os eventos culturais mais significativos na capital estadual durante o primeiro período republicano. Em seus artigos, demonstrava erudição e familiaridade com obras históricas, existentes nos museus europeus, afirmando-se no seu campo de saber, e fazendo-se respeitar pelos leitores. Sua missão era, por assim dizer, pedagógica, e voltada para a formação de público: quanto maior fosse o contato do público leitor com a reprodução de obras dos grandes mestres, mais rapidamente evoluiria a capacidade de apreciação estética. Numa época em que a possibilidade de reprodução de obras de arte

sul-riograndense. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 444-449; e SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 101-107.

⁷⁵ Cf. SIMON, Círio, p. 55. Publicado originalmente no jornal *Correio do Povo*, de 05.11.1898.

através de meios técnicos estava em desenvolvimento, a cópia manual não era ainda um procedimento inteiramente descartado para divulgar obras de importância histórica.⁷⁶

Em abril de 1896, uma pequena exposição do espanhol Guilherme Litran,⁷⁷ motivou uma nota crítica, de Olinto de Oliveira, sob o pseudônimo de Maurício Bohem:

[. . .] o quadro [. . .] é uma cópia reduzida do célebre *Spasimo*, de Rafael, tela primitivamente pintada para o Convento de *Santa Maria dello Spasimo*, em Pallermo, e que foi depois parar no *Museo Del Rey*, de Madrid. Como se sabe, é essa uma das mais notáveis obras do celebrado corifeu da Renascença, chegando muitos a colocá-la ao lado, senão acima, da própria *Transfiguração*, do mesmo autor. O Sr. Litran, copiando esse quadro e expondo-o nestas longínquas fronteiras de civilização, presta grande serviço a este povo que de Rafael apenas ouviu falar... se é que ouviu. É pena que nas condições em que está exposta a tela, à noite, à luz do gás, e em um cubículo estreito, nada quase se possa apreciar, já não direi das cores, inteiramente falseadas pelo tom amarelo da luz artificial, mas mesmo do próprio desenho, do

⁷⁶ Discutindo a transformação provocada pelo surgimento de novos meios de reprodução de imagens, diz Walter Benjamin: em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. [. . .] Segundo o filósofo, com o surgimento e ampliação dos usos da litografia (exemplo, aliás que cabe perfeitamente bem no caso do desenvolvimento das artes visuais em várias partes do mundo, inclusive no sul do Brasil), também as artes gráficas puderam equiparar-se, na forma de difusão, à imprensa. Mas a litografia ainda estava nos seus primórdios quando foi suplantada pela fotografia, e, assim, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166.

⁷⁷ Guilherme Litran (Almeria, Espanha - Pelotas, Brasil, 1890?) fez seus primeiros estudos no seu país natal e os concluiu em Portugal. No Brasil, consta que tenha residido no Rio de Janeiro, e em Campos, transferindo-se depois para o Rio Grande do Sul. Morou inicialmente em Rio Grande, e, a partir de 1879, na cidade de Pelotas, onde constituiu numerosa família e viveu por cerca de vinte anos. Naquela cidade executou um número apreciável de retratos a óleo, além de vários quadros históricos. Em abril de 1896 realizou exposição na loja *A Pelotense*, situada na Rua da Praia, em Porto Alegre. Em junho do mesmo ano tentou domiciliar-se na capital. Em 1887 voltou a Porto Alegre, para entregar dois retratos à Galeria da Santa Casa de Misericórdia. DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 224-228.

modelado e principalmente da expressão, qualidades capitais nas obras da escola romana. Somos, pois, levados a perguntar se algumas incorreções de *raccourci*, assim como certas absorções de colorido, deixando transparecer o substrato, serão defeitos imputáveis àquelas circunstâncias... Nessas condições, é impossível analisar impressões, o que faremos se o Sr. Litran tiver a felicidade de encontrar melhor colocação para os seus trabalhos.⁷⁸

Note-se a preocupação do crítico para com as condições de exponibilidade das obras. Já se fazia sentir a necessidade de um tratamento mais adequado às pinturas, o que levaria ao surgimento dos primeiros espaços especialmente dedicados às artes plásticas no estado. Sem dúvida, Olinto de Oliveira esforçava-se para inscrever a arte, no contexto sulino, como forma inigualável de distinção social. Contudo, a elite gaúcha ainda não tinha descoberto estas possibilidades, preferindo as incursões no campo da produção intelectual fundada no poder da palavra, que servia a inúmeros fins, e, mais especialmente, à prática política.

1.7 Entre dois mundos

O caso do artista Pedro Weingärtner⁷⁹ diferencia-se dos outros pelo fato de que

⁷⁸ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 227.

⁷⁹ Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853-1929) nasceu no seio de uma família de origem germânica que apreciava o trabalho artístico. Depois da morte do pai, em agosto 1867, o jovem Weingärtner tornou-se funcionário do comércio. Entre 1870-74, tomava lições de desenho e pintura (provavelmente com o artista fluminense Delfim da Câmara). Em 1878, viajou para a Alemanha, instalando-se na cidade de Hamburgo, onde estudou na *Kunstgewerbeschule*. Em outubro de 1878, deslocava-se para Karlsruhe, onde ingressou na *Grossherrzöglich Badische Kunstschule*, então dirigida por Ferdinand Keller. Ingressou na classe do professor Theodor Poeckh. Logo depois pintaria o *Retrato do Frei Caetano de*

teve sua iniciação artística no próprio núcleo familiar. Sua vocação foi incentivada através de seu pai, seu tio e seus irmãos. Nascido em Porto Alegre, de uma família de desenhistas e litógrafos, ainda muito jovem chegou a freqüentar ateliês dos artistas que residiam na capital. Por decisão própria, e a despeito dos poucos recursos de que dispunha, após a morte do pai, foi estudar na Alemanha, onde se estabeleceu por certo período, antes de percorrer outros países da Europa. Radicou-se na Itália por vários anos, retornando à terra natal no fim de sua vida. Enquanto viveu no exterior, contudo, manteve fortes elos com o Brasil. Feita a opção pela carreira artística, e depois de passar pela Alemanha e pela

Troyana. Em meados de 1880, transferindo-se Hildebrand para Berlim, o discípulo resolveu acompanhá-lo e lá se matriculou na Real Academia de Belas-Artes a fim de completar a primeira etapa de seu aprendizado. Mas em 1882, encaminhou-se para Paris, onde freqüentou as classes dos Profs. Tony Robert-Fleury e Adolfe Bouguereau, fiéis seguidores da orientação acadêmica. Datam dessa época numerosos ensaios de paisagem e figura, ora a lápis, ora a bico-de-pena, ora a óleo, bem como as primeiras experiências no campo da gravura e da composição de quadros de gênero. Em 1881 enviou trabalhos para a Exposição Brasileiro-Alemã, realizada em Porto Alegre. A partir de 1884 passou a receber pensão do governo brasileiro. Em agosto daquele ano, seus trabalhos eram aceitos no Salão da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Instalou-se em Munique, seguindo depois para Roma em 1886. Depois de uma ausência de nove anos, em agosto de 1887, retornou ao Rio Grande do Sul. No Rio de Janeiro, realizou, em fevereiro de 1888, sua primeira exposição individual no Brasil. Passou a ser incluído entre os mais destacados nomes da pintura brasileira da época. Lecionou por pouco tempo na Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Em 1892, mostrava, no Rio de Janeiro, suas primeiras pinturas com temas gauchescos. Em 1893 retornou ao Rio Grande do Sul, passando por Santa Catarina, onde documentou cenas da Revolução Federalista. Em 1895 retornou à Itália. Em princípios de 1897 expôs na galeria de arte do bazar *Ao Preço Fixo*, em Porto Alegre. Em 1897 morria sua mãe. Em 1898 pintou *Dafnis e Cloé e Ninfas surpreendidas*. Expôs *Julgamento de Paris* e *As flautas de Pan* no Salão de Paris. Em dezembro de 1898, novas telas de Pedro Weingärtner seriam expostas em Porto Alegre. Em junho de 1899, expôs, na Litografia Weingärtner, em Porto Alegre, *Tempora Mutantur*. Em 1900 participou da Exposição Universal de Paris. No mesmo ano, de volta ao Rio Grande do Sul, expôs, nas vitrines do bazar *Ao Preço Fixo*, mais duas telas. Pintou diversos retratos, entre os quais o de Caldas Júnior, diretor do *Correio do Povo*. Em São Paulo realizou importante exposição. Participou da Seção de Artes da Exposição Comercial e Industrial realizada em Porto Alegre, em 1901, com diversas telas, tendo recebido por elas *Medalha de Ouro*. Ofereceu o quadro como presente de aniversário a Júlio de Castilhos. Em 1902 executou pintura que evocava um episódio da Revolução Federalista. No período de 1905 a 1909, manteve correspondência com Joaquim Nabuco, na época residindo em Washington, como embaixador brasileiro. Em 1905, entregou à Assembléia dos Representantes o retrato de Júlio de Castilhos, pintado em Roma. Realizou exposição em São Paulo. Retornou à Roma. Em 1909 passou uma temporada em Portugal. Expôs em Porto Alegre a tela *Rodeio*, encomendada pelo Dr. Carlos Barbosa Gonçalves, presidente do Estado, duramente criticada pela imprensa. Em 1910 expôs em São Paulo quarenta e seis quadros. Aos cinquenta e sete anos, casou-se com Elisabet Schimitt. Em 1911 expôs em Porto Alegre, na Casa Voelker, vendendo apenas duas telas. Realizou exposição no Rio de Janeiro em outubro, com sucesso de vendas e de crítica. Em 1912 retornou a Roma. Em 1913, o *Centro Artístico*, uma associação formada por um grupo de incentivadores da arte promoveu em Porto Alegre uma exposição de Weingärtner na qual foram vendidas quinze obras. No mesmo período, fez estudos de motivos regionais no Rio Grande do Sul. Em 1920 retornava definitivamente ao sul. Montou ateliê em Porto Alegre. Em 1922 expôs no Rio de Janeiro. Em 1925, realizou exposição no Clube Caixeiral, na casa Jamardo e no *Salão de Outono*. Faleceu em 26 de dezembro de 1929. Vide DAMASCENO, Athos, p. 208. GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1956. p. 72-73.

França, acabaria por se radicar em Roma, lugar propício para os estudos clássicos, onde recebeu os influxos do ambiente a que se vinculara, francamente contrário às *excentricidades* vanguardistas. De uma de suas passagens pela França, conhecemos uma tela que descreve o interior da famosa *Academia Julian* (**imagem 24**), por onde muitos artistas brasileiros ainda passariam durante as primeiras décadas do século XX. O artista nos mostra o ambiente algo inóspito de trabalho, misto de oficina e de depósito de obras desprezadas ou inacabadas, com seus equipamentos especiais e seu mobiliário austero. A iluminação zenital, que incide de cima para baixo, não alcança a parte posterior e mais obscura do ateliê, de onde emergem alguns bustos modelados em gesso. Duas figuras, vistas de costas, muito concentradas diante de seus cavaletes de pintura, não se deixam incomodar pela presença do outro artista, que se posiciona atrás deles, para registrar a cena. Pedro Weingärtner, ao pintar tão meticulosamente cada detalhe do interior da *Academia Julian*, segue uma prática comum na época em que estava atuando, em que os artistas começavam a enfatizar não apenas as obras acabadas, mas também seu processo de execução. Vê-se, assim, por que razões Pedro Weingärtner aceitava o fato de que a carreira artística só podia se constituir, sob regime acadêmico, com muito trabalho e dedicação. Devia ser difícil para o jovem teuto-brasileiro aceitar as novidades trazidas pelas correntes artísticas que preconizavam atitudes mais espontâneas, como a captação dos instantes mais fugazes da vida cotidiana, ao invés do lento amadurecimento das formas, elaboradas no pouco aprazível ambiente dos ateliês.

A opção de Pedro Weingärtner não foi por um centro de grande ebulição cultural. Desde o século XVIII, a arte e a cultura italianas viviam um grande eclipse. A crise da sociedade italiana, e mais ainda a debilidade do país no quadro geral das potências européias, impediram que um paradigma artístico global se impusesse a partir da península, como tinha acontecido num passado não muito distante, quando era incontestado o prestígio artístico e extra-artístico de Roma, capital da cristandade. Até mesmo o

paradigma neoclássico atingiu a Itália menos pelo impacto das transformações artísticas do que pela hegemonia política e militar da França napoleônica. Na altura em que Jacques-Louis David executou, em Roma, o *Juramento dos Horácios* (1784), a tela não suscitou grandes curiosidades, porque a cidade já não era o centro propulsor que tinha sido no passado. Era antes uma espécie de “centro fantasmático” onde se concentravam os desejos, as esperanças e os projetos de muitos artistas estrangeiros, que trabalhavam totalmente alheios da vida artística local, empenhados em procurar nos monumentos do passado as chaves de um futuro novo. Num período de conflito de classes, de tensões ideológicas, de lutas entre paradigmas, como foi o século XIX, as relações com o resto da Europa não se deram através dos grupos mais avançados, mas com aqueles que gravitavam em torno dos *salons* oficiais (como artistas, críticos e mercadores de arte). Quando o aparecimento das vanguardas desencadeou na França a crise da arte dos *salons*, muitos artistas, e até muitos centros artísticos italianos, ficaram completamente marginalizados.⁸⁰

As causas deste processo estariam, além da crescente decadência econômica de Roma, numa atualização com base em experiências francesas mal selecionadas e mal compreendidas, uma tendência ao compromisso entre realidade e idealização, uma subserviência às expectativas “quer de um público de largas disponibilidades financeiras e gosto fácil, quer de mercadores internacionais em busca de virtuosismos técnicos e luxos profissionais”.⁸¹ Nesta mesma Roma retardatária, várias escolas tradicionais eram ainda mantidas por países estrangeiros, como a academia francesa da *Villa Medici*, que recebia estudantes de diversas partes da Europa e da América. Naquele ambiente favorável ao gosto tradicional, com redutos que se mantiveram fiéis à tradição clássica, Pedro Weingärtner filiou-se ao grupo *In Arte Libertas*, interessado em temas mitológicos, na vida

⁸⁰ GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 87-93. (Memória e sociedade). Publicado originalmente em *Storia dell'Arte Italiana*. Turim: Einaudi, 1979. v. 1.

⁸¹ *Ibid.* p. 91.

popular ou em paisagens rurais.⁸² Não viu – ou não quis ver – os movimentos artísticos revolucionários que se desencadeavam em outras partes.

Em Roma, ainda no final da década de 1880, Pedro Weingärtner pintou quadros de gênero como *Má Colheita*, *Arrufos*, *Ciúmes ou Convalescente*. Sua primeira exposição realizou-se em 1888, no Rio de Janeiro, no estúdio do pintor-fotógrafo Insley Pacheco: eram dez quadros minuciosamente executados, a ponto de parecerem fotografias. A crítica recebeu-a favoravelmente, e até foi chamado de “o primeiro pintor brasileiro”, pois que “nenhum compatriota nosso chegou, com o pincel, a tanta perfeição no desenho, tanta fineza no acabado e tanta observação no estudo.”⁸³

Suas incursões na área da representação mitológica também ficaram conhecidas. Realizou pinturas com temas clássicos, como *Flauta de Pã*, e *Bacanal*. Data de 1891 a tela *Daphnis e Cloé* (imagem 25), em que o artista dá existência a um encontro imaginário entre dois personagens míticos. A cena campestre, meticulosamente construída, descreve uma agradável paisagem outonal, em que os dois pastores enamorados dividem o espaço com um pacato rebanho de cabras. A bela Cloé mostra-se deliciada com a música tocada por *Daphnis*, inventor, segundo a narrativa mitológica, da poesia bucólica.⁸⁴ Nada pode alterar aquele estado de harmonia com a natureza.

Gravuras em metal, certamente realizadas no ateliê de Roma (imagens 26 e 27), também mostram o interesse do artista por temas da mitologia greco-romana. Nestas

⁸² Cabe lembrar que esse movimento, contrário às inovações na forma de representação pictórica, não tinha relação com as correntes de “retorno à ordem”, que, praticando um modernismo ameno, influenciaram o aparecimento das correntes modernistas no Brasil. O “retorno” propugnado pelo *In Arte Libertas* não tinha qualquer viés modernizante, e, ao contrário, inspirava-se nos conceitos estéticos da Antigüidade Clássica.

⁸³ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Entre a proclamação da república e a eclosão do Modernismo: a festa requintada de uma elite confiante no progresso. In: ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural e Industrial S/A, 1979. p. 569-572.

⁸⁴ Cf. DICIONÁRIO de Mitologia Greco-Romana. São Paulo: Abril, c1973. p. 44.

gravuras, os personagens aparecem sempre em estado contemplativo, ou de perfeita integração com o ambiente natural. Inteiramente livres das convenções sociais, e adaptados a uma natureza embriagante, mostram-se à vontade, e seus corpos, freqüentemente desnudados, não agridem os princípios morais da sociedade européia novecentista, embora possam ter sido perturbadores para a parcela da conservadora sociedade gaúcha que os conheceu, ainda sem repertório suficiente no que se refere aos assuntos da cultura clássica.

De 1896 a 1902, sem demonstrar interesse pelas novas tendências estéticas, continuou pintando quadros de gênero, cenas clássicas e cenas gauchescas. No campo da pintura de costumes, são dignas de menção, pelo tom anedótico que assumiram, as cenas que representou sobre o trabalho dos caixeiros-viajantes, na incansável missão de levar mercadorias aos estabelecimentos comerciais do interior do Estado. Tanto na pintura *Chegou tarde*, como no estudo *O Bolicho*, (imagens 28 e 29), decididas comerciantes mulheres atendem os vendedores, que aparecem para trazer as novidades da indústria de tecido, de linhas, de botões e demais aviamentos. As amostras dos produtos se espalham pelo chão, enquanto as peças são escolhidas. Estas pinturas e esboços funcionam como verdadeiros registros iconográficos. São documentos históricos, que dão seu testemunho sobre as atividades comerciais nos mais remotos rincões do Rio Grande do Sul. O detalhismo das cenas permite identificar vestuário, mobiliário, e hábitos que dizem respeito ao modo de vida dos habitantes rurais.

No ano de 1897, apesar do interesse despertado no público visitante por uma exposição de dois quadros de Pedro Weingärtner no bazar *Ao Preço Fixo*, as obras precisaram ser rifadas, recurso freqüentemente lançado para compensar o esforço do artista. Essa situação revela que a sociedade sulina não estava ainda estruturada de maneira que pudesse abrigar em seu seio um público consumidor que garantisse o sustento dos profissionais dessa área. Tão gritante era a situação de desamparo dos artistas, que, em 1898, quando Pedro Weingärtner expôs novamente suas obras em Porto Alegre, Olinto de

Oliveira sentiu-se na obrigação de desfraldar uma campanha francamente “civilizatória”, escrevendo incitante artigo no jornal *Correio do Povo*:

Por diversas vezes têm estado expostos aqui trabalhos do notável pintor rio-grandense [Pedro Weingärtner] e outras tantas vezes têm-se manifestado uma certa dificuldade, por parte do público, na aquisição das interessantes telas que o artista de quando em quando envia para cá, como atestado de seu entranhado amor pátrio. A meu ver, não é tanto a relativa pobreza no nosso meio a causa daquela dificuldade. Reside ela, antes, na falta de compreensão do verdadeiro valor da obra de arte, considerada como uma coisa frívola, cujo preço de cotação seja exageradamente encarecido pelos interessados diretos ou não. [. . .] Os proprietários do conhecido bazar *Ao Preço Fixo* parecem ter compreendido assim as razões da atitude de nosso público e, nessas condições, resolveram-se a um ato que bem se pode chamar de heróico, nesses tempos: mandaram vir por conta de sua casa três dos mais recentes trabalhos de Weingärtner e lá os expuseram, como a desafiar a apática indiferença do meio semibárbaro em que vivemos. Se, comercialmente falando, fizeram aqueles cavalheiros um mau negócio, é incontestável, por outro lado, que foram otimamente sucedidos na escolha dos trabalhos.[. . .]⁸⁵

A importação de obras de arte da Europa para sul do Brasil, mesmo de um artista brasileiro, deve ter envolvido custos substanciais, e um investimento desse porte realizado por comerciantes só se justifica analisado num contexto mais amplo. Sem dúvida, por trás da iniciativa “individual” e “heróica” dos proprietários do bazar que importou as telas, já se pode sentir a existência de um grupo social legitimador da atividade artística, do qual faz parte o próprio comentarista.

O papel desempenhado por Olinto de Oliveira, nessa questão, é fundamental para afirmar a existência de poder de compra da sociedade gaúcha, a despeito da falta de

⁸⁵ OLIVEIRA, Olinto citado por DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 206-207.

percepção que essa mesma sociedade demonstrava possuir sobre o valor da arte. A constante presença de Pedro Weingärtner em Porto Alegre endossa a idéia de que o contato do público com seu trabalho não era tão raro como se supunha, e que inúmeras situações favoreceram a divulgação de seu nome e de sua atividade. Lentamente, o público médio tomava conhecimento da existência da figura do artista, e começava a ser convencido sobre sua importância social.

Datada de 1898, e fundindo pintura de paisagem com pintura de gênero, a tela *Tempora Mutantur* (imagem 30) apresenta alto nível de realismo, tendo sido executada no ateliê do artista em Roma, a partir de anotações tomadas em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, e pode ser interpretada sob o ponto de vista político. Afinal, o pintor não elegeu nenhum assunto grandioso, que colocasse em relevo fatos marcantes da história brasileira recente, pelo viés de personagens destacados. Ao contrário, optou por retratar uma cena de trabalhadores do campo, como estavam fazendo, na mesma época, muitos pintores realistas europeus. Mas, diferentemente de outras pinturas realísticas (vide *As respigadeiras*, de François Millet, 1857), a situação em que este casal foi retratado era diferente da dos camponeses comuns. Tanto a indumentária, como a postura ainda altiva diante do desafio que tinham pela frente, revelam uma origem social diferente daquela dos camponeses comumente retratados por François Millet, cujas feições se perdiam no anonimato do trabalho embrutecido.

De acordo com Ângelo Guido,

a tela representa um casal de colonos num momento de descanso, ao cair da tarde, após um dia inteiro de penoso trabalho na terra em que foram abertos sulcos para as sementes. Os troncos abatidos da derrubada no segundo plano, ali estão a testemunhar o tamanho do esforço já feito por aquelas duas criaturas que vieram de longe, para uma região selvagem ainda, mas onde se propuseram começar nova vida e construir novo destino. A fumaça que sobe, ao longe, contra a

encosta do morro; a mata ao fundo sobre a qual parece ter descido, com as sombras, a quietude melancólica do entardecer; as árvores que ainda ficaram de pé, junto à aguada, entre as suas companheiras que tombaram aos golpes do machado implacável; a atitude daquele homem de cabeça enérgica e pensativa, sentado sobre o carrinho rústico a meditar; a mulher de nobre perfil, apoiada à enxada e a olhar a palma da mão que se vai tornando áspera e calosa; tudo isto, sente-se, encerra um conteúdo de emoção e de poesia que se vai infiltrando, profunda e sutil, em nossa sensibilidade. Aquela tarde é bem uma tarde brasileira; brasileira aquela luz macia, a magia triste da paisagem e do silêncio que sobre as coisas e as criaturas desceu na hora indefinida em que a alma se sente mais profundamente a si mesma e parece entrar em comunhão com a grande alma da natureza. [. . .] Ele evoca e medita sobre o que foi, sobre o que ficou para trás nos anos que passaram; ela pensa no que eram e no que as suas pobres mãos delicadas e lindas se tornaram, talvez no que sonhou quando uniu o seu destino ao do homem que está ali, a seu lado, a começar tudo de novo na terra selvagem e desconhecida... “Nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria”.⁸⁶

Os dois personagens de Pedro Weingärtner, que, exauridos pelo trabalho braçal, fazem uma pausa na árdua missão de preparar a terra virgem, têm identidade reconhecível. Embora seus nomes não nos tenham sido informados, seus rostos não estão ocultos. O artista, colocando-os em posição de destaque na composição, esforçou-se em representar um momento da vida desse emblemático casal, em que parece pairar a dúvida sobre continuar ou desistir. Seu ponto de vista era evidente: queria ressaltar que o esforço necessário de preparar o solo bruto para receber as sementes, que viriam a ser a base de uma promissora economia agrícola, dependeu da força e da coragem desses pioneiros. Tratava-se, portanto, de um tema histórico, que tinha como base fatos realmente acontecidos, e não temas mitológicos, extraídos da literatura. Em termos mais genéricos, a tela representava a incessante luta humana para criar, no meio de uma natureza ainda

⁸⁶ GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, Divisão de Cultura e Diretoria de Artes, 1956. p. 90.

exuberante de um país de recursos aparentemente inesgotáveis, um ambiente culturalmente propício à sobrevivência.

Em carta dirigida a um amigo, o artista revelava suas intenções ao pintar *Tempora Mutantur*:

Este quadro fiz expressamente para nós, porque aqui na Europa não se compreende facilmente o assunto; inspirei-me, para fazê-lo, em certo tipo que encontrei em nosso caro Brasil, homens que aqui na Europa faziam figura, de famílias nobres, que por qualquer motivo abandonaram a pátria atrás da fortuna na América e caíram no caminho e lá se foram água abaixo e ficaram reduzidos ao que vi. [. . .] Eu quis fazer um tipo [. . .], que, não encontrando ocupação, foi obrigado a retirar-se para uma colônia, e esta é a cena que reproduzi no quadro, o primeiro dia de trabalho, a pobre mulher vendo as mãos que foram belas e alvas, hoje queimadas pelo sol e calejadas pelo primeiro labor.⁸⁷

Em 1898, o presidente Campos Sales, ao passar por Roma, visitara o atelier de Pedro Weingärtner, demonstrando interesse em adquirir a tela *Tempora Mutantur*, que já tinha sido destinada ao Rio Grande do Sul. A mesma obra obteve repercussão muito positiva ao ser exposta em Porto Alegre, em junho de 1899. Compareceram à mostra Júlio de Castilhos, chefe do Partido Republicano Rio-Grandense, e Borges de Medeiros, Presidente do Estado, que se encarregou de adquiri-la para o Palácio do Governo, configurando a primeira grande demonstração pública de interesse do governo republicano, na esfera regional, pelas artes plásticas. Observe-se que, não apenas o artista digno dessa honraria era descendente de imigrantes alemães, como o tema central da tela girava em torno das façanhas dos casais transplantados da Europa para o sul do Brasil, e que enfrentaram toda sorte de obstáculos para sobreviver.

⁸⁷ GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, Divisão de Cultura e Diretoria de Artes, 1956. p. 92-93.

A essa altura, alguns grupos de imigrantes alemães, que dispunham de forte poder econômico, estavam perfeitamente integrados à realidade brasileira, e procuravam maior inserção social e representatividade política. Para um governo empenhado em consolidar as bases simbólicas de uma tradição regional, era vantajoso o incentivo da produção de imagens capazes de narrar as façanhas que colaboraram para a constituição do imaginário do povo gaúcho. Sob o ponto de vista do artista, o reconhecimento oficial num ambiente tido como inóspito, significava a derradeira vitória sobre as adversidades. Essa simbiose entre arte e política, embora descontínua, desencadeou um lento processo de valorização das artes plásticas. Assim, por algum tempo, Pedro Weingärtner passaria a ser tratado como respeitável personalidade local, digna de diversas homenagens.

Pedro Weingärtner também foi autor de admiráveis retratos, dentre os quais o *Retrato de Dona Angélica*, datado de 1894 (imagens 31 e 32), em que as feições da velha e austera senhora, fixadas em algum ponto do infinito, que nunca encontrarão o olhar o observador, mostram muito da capacidade perceptiva do artista. No impecável tratamento da face rugosa, assim como da expressiva mão colocada sobre o peito, deformada pelos maus tratos de uma vida de dificuldades, vê-se a aplicação de conhecimentos aprendidos pelo convívio com o melhor da tradição pictórica ocidental. Nesta pintura, o observador atento poderá perceber o cuidadoso tratamento das diferentes texturas, que variam do delicadamente aveludado ao sutilmente áspero.

Com uma abordagem bem diferenciada da anterior, é de 1918 o *Retrato de Elisabeth Schmitt* (imagem 34), esposa do artista. De forte caráter realístico, este já é um retrato moderno, que representa uma mulher do início do século XX, perfeitamente integrada ao seu tempo, em dia com os padrões femininos de elegância disseminados por Paris, o mais importante centro de produção de moda da época. O rosto muito alvo, de feições severas, e olhar frio, que revela uma personalidade forte, aparece emoldurado pelo elegante chapéu com plumas, e pela estola de pele, sobre um fundo difusamente escuro. O

contraste entre a pele, os cabelos claros e os diferentes tons de negro presentes na indumentária da mulher retratada, denotam o refinamento – e a adesão a certos parâmetros da pintura moderna – a que chegara o já experiente pintor. A pintura que fizera de *Inácio Weingärtner*, alguns anos antes, em 1913 (imagem 33), também deixava patente sua grande capacidade como retratista.

Em 1900, numa de suas visitas a Porto Alegre, o jornal *Correio do Povo* assim se referia ao já ilustre artista:

Encontra-se de novo entre nós o insígne pintor rio-grandense Pedro Weingärtner que volta da Itália, a repousar do trabalho junto da família, na terra que se orgulha de tê-lo como filho. O nosso patricio, que descende de uma família de modestos artistas, tem sabido honrar no Velho Mundo o nome brasileiro e dar lustre a seu estado natal. Ao mérito indiscutível de artista exímio, considerado por muitos como o primeiro pintor brasileiro, Weingärtner junta a glória de se haver feito por si, iniciando sua carreira desajudado da fortuna, sem proteção estranha e não confiando mais que no próprio esforço, alentado por uma grande força de vontade. Nascido em Porto Alegre, onde recebeu a instrução elementar, teve ele de abraçar a vida comercial, como simples caixeiro de uma loja de fazendas. Contrariando sua vocação, num meio que não lhe convinha, vexado pelas exigências de uma profissão que estava longe de satisfazer suas inclinações, sujeitou-se, entretanto, às verdadeiras torturas dessa posição, convencido de que, acima de tudo, o trabalho se lhe impunha como um dever imperioso. Não estavam, porém, sufocadas as suas aspirações, e o modesto caixeiro começou a fazer economias que deveriam ser o ponto de partida para futuro cometimento. Assim, logo que conseguiu fazer um pecúlio, pequeno embora, Pedro Weingärtner partiu para a Baviera, no intuito de fazer sua educação artística.⁸⁸

⁸⁸ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 197-198.

A teoria do “*self made man*”, ou do “homem que se faz por si próprio” é comumente aplicada para descrever a situação dos imigrantes de origem proletária que, exclusivamente pelos seus esforços pessoais obtém sucesso profissional.⁸⁹ Embora essa teoria costume ser aplicada ao caso dos homens de negócio, percebe-se seu uso também no campo artístico, para expressar a capacidade de superação dos indivíduos, a despeito das suas condições iniciais. Na verdade, Pedro Weingärtner descendia de uma família modesta, mas bastante enfrontada no trabalho artístico e artesanal, o que, de alguma maneira, permitiu-lhe uma iniciação profissional e indicou-lhe o caminho para o aprimoramento de sua vocação fora do Brasil, no lugar que servia de referência cultural mais forte do grupo ao qual pertencia. Numa época em que se considerava a litografia uma arte menor, sua família, constituída por litógrafos, foi pioneira, no Rio Grande do Sul, na utilização de técnicas de reprodução.⁹⁰ A decisão do jovem artista, facilitada pelo domínio do idioma germânico, estava ligada ao retorno de suas origens culturais. Seu interesse por arte não surgiu tão espontaneamente como às vezes as narrativas a seu respeito dão a entender, e, a despeito das vicissitudes enfrentadas, em vários momentos de sua carreira encontrou apoio entre amigos e parentes.

Durante a exposição Comercial e Industrial, inaugurada em 24 de fevereiro de 1901, a imprensa, que cuidou de fazer uma detalhada cobertura do evento, teve a atenção despertada para o fato de não ver “o tipo rio-grandense bem representado, figurando,

⁸⁹ De acordo com essa visão, o colono teria progredido com o seu trabalho agrícola, começando a praticar também um rudimentar artesanato, e, graças às suas virtudes intrínsecas como o esforço, a dedicação e a obstinação, teria “evoluído” para a atividade industrial. Esse modelo poderia corresponder, em alguns casos, à constituição das pequenas indústrias. Mas a *grande indústria* se formou por meio dos investimentos do capital comercial, ou seja, os grandes comerciantes é que se tornaram industriais de renome. KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 92

⁹⁰ Carlos Scarinci, no livro *A gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*, descreve o desenvolvimento histórico das artes plásticas no decorrer do século XIX, partindo da hipótese de que a gravura constituiu uma prática artística fundamental, mesmo quando não estava vinculada a processos não-artísticos, industriais e comerciais, de produção de imagens. Segundo o autor, a gravura, diferentemente da pintura, participou mais diretamente das transformações da sociedade rio-grandense e brasileira, no que se refere à aquisição tanto de novas técnicas como de novas idéias estéticas. Vide SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 11. (Documenta, 10).

entretanto, retratos de estrangeiros mundanos”.⁹¹ Isto significa que, a esta altura, as artes plásticas não tinham se apropriado das representações simbólicas da cultura sulina, como ainda viria a acontecer, algum tempo depois, com o desenvolvimento das temáticas regionalistas.

Um significativo incidente causado por diferenças de opinião dos membros do júri, composto por figuras eminentes do meio cultural, chama a atenção por assinalar o início de um debate próprio ao campo da arte, que começava a se formar. Novamente entraria em cena Olinto de Oliveira, conhecido como fervoroso defensor de Pedro Weingärtner, e que constantemente usava o espaço dos jornais para divulgar e defender a importância do seu trabalho. Mas desta feita o crítico, alegando uma questão de justiça, não achou adequado que artistas experientes concorressem, em pé de igualdade, com artistas iniciantes. Por essa razão, e só por isso, opôs-se à premiação de Pedro Weingärtner. Advogava que os prêmios deviam servir para revelar novos talentos, e que eram inúteis para quem já tinha obtido consagração.

O debate, divulgado pela imprensa, mostra a importância da distinção pública no processo de legitimação do iniciante, que vê neste artifício a possibilidade de encontrar público comprador de suas obras. Como se sabe, o processo que levava à consagração de um artista, num sistema acadêmico devidamente estruturado, devia obedecer certas regras, como a passagem por escolas importantes, o acúmulo de experiência, a quantidade de prêmios já obtidos. O problema que se colocava para a situação provinciana é que nem mesmo os artistas tidos como “consagrados” chegavam a obter pleno reconhecimento. As chances de um artista jovem encontrar público comprador, ou simplesmente apreciador de suas obras, era mínima. Essa situação dá conta da instabilidade do processo de consagração

⁹¹ Cf. KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997. f. 25.

de um artista num meio provinciano: ou ele nada merece por ser um ilustre desconhecido, ou precisa abrir espaço para as novas gerações por já ser “consagrado”. No conceito de “consagração”, da maneira como era aplicado, não estavam incluídas as condições materiais de trabalho e de auto-sustentação de que o artista dispunha. Mesmo aqueles mais famosos enfrentavam dificuldades de sobrevivência.

Quase quarenta anos depois, o crítico e historiador de arte Angelo Guido, ao fazer uma revisão geral sobre as mostras coletivas acontecidas na capital gaúcha, comentaria, com admiração, o perfil ético de um dos julgadores da mostra de 1901, ao considerar impróprio que um artista consagrado disputasse prêmios num meio tão pouco desenvolvido artisticamente.⁹² De fato, este dilema não se esgotou com o fértil debate do início do século XX. Nas décadas subseqüentes, a atitude de premiar aqueles artistas que tinham vencido pelo próprio esforço, obtendo o aval de comunidades artísticas mais organizadas, tornou-se uma prática comum. Os artistas jovens, que demonstravam potencial a ser desenvolvido, continuariam sendo submetidos a um regime de total indiferença por parte da sociedade e dos poderes governamentais. Fossem eles suficientemente audaciosos para seguir seus próprios destinos, até poderiam merecer uma maior atenção da elite política e economicamente ativa. Do contrário, as suas atividades seriam relegadas ao mesmo plano do trabalho braçal, desempenhado pelos obreiros e pelos trabalhadores técnicos e artesanais.

Segundo Angelo Guido, Pedro Weingärtner era um artista conservador, que preferia a segurança das atitudes convencionais, fossem elas políticas, ideológicas ou artísticas. Sua amizade com o Imperador, D. Pedro II, permitiu-lhe tornar-se pensionista, e garantiu-lhe boa receptividade no Rio de Janeiro por algum tempo. Durante a República, estreitou laços de amizade com outras personalidades políticas importantes, como o

⁹² GUIDO, Angelo. Exposições coletivas de arte em Porto Alegre. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1940. Suplemento, p. 10.

presidente Campos Sales e o diplomata Joaquim Nabuco, mas não conseguiu manter invicto o prestígio que adquirira no período imperial.⁹³ Apesar da respeitabilidade adquirida pelos estreitos contatos que manteve com o Rio Grande do Sul, Pedro Weingärtner recebeu poucas encomendas oficiais durante o período republicano. Um episódio, em especial, envolvendo a tela *Rodeio*, executada em Roma, no ano de 1908, traz à tona um debate que, se não for tratado exclusivamente sob o ponto de vista político, pode ser considerado como um sinal de gestação do discurso em defesa do tradicionalismo e do regionalismo. Pedro Weingärtner recebera de Carlos Barboza Gonçalves, então presidente do Estado, a incumbência de pintar um quadro de costumes gaúchos destinado ao salão de honra de um dos navios da Marinha Brasileira, ao qual seria dado o nome de Rio Grande do Sul. A tela, que representava uma “parada de rodeio”⁹⁴, foi exposta numa vitrina da Rua da Praia em 1909, tendo sido impiedosamente criticada pelo público e pela crítica jornalística por, supostamente, apresentar erros na indumentária e nos apetrechos rurais. Como resultado de tal celeuma, capaz de provocar fortes discussões na imprensa, o quadro acabou não sendo adquirido pelo governo do Estado.⁹⁵ Justificável ou não, o fato inaugura o primeiro debate público sobre arte (ou melhor, sobre formas de representação pictórica) que se tem notícias no sul do país, com intensa participação de setores populares, que detinham maior ou menor conhecimento sobre as lides campeiras – e muito pouco sobre pintura – e identificavam as falhas de representação. É claro que se pode também entender esta rejeição coletiva à obra de Pedro Weingärtner como um prenúncio de seu declínio

93 Tratando do problemático vínculo de Pedro Weingärtner com a República emergente, Círio Simon levanta a hipótese de que a causa da curta permanência do artista como professor de Desenho Figurado na Escola Nacional de Belas Artes, nos anos de 1891 e 1892, estaria ligada ao contraste entre a política cultural republicana e a política cultural do Império. SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 69.

94 Chama-se “rodeio” o ato de reunir o gado em local determinado para marcar, curar, ferrar etc. Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2467.

95 Cf. GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, Divisão de Cultura e Diretoria de Artes, 1956. p. 112-114.

artístico e político, já que um artista tão fortemente ligado ao projeto imperial não tinha condições de ser incorporado com facilidade à era republicana. Mas estes podem ter sido os primeiros sinais de gestação de uma cultura visual compartilhada por grupos locais, que acabaria por estabelecer uma gramática própria, baseada nos “valores tradicionais do povo gaúcho”.

A reabilitação de Pedro Weingärtner aconteceria na primeira década do século XX, quando uma nova geração com aspirações intelectuais aumentava seu interesse pelas artes plásticas. Em 1913, uma associação porto-alegrense formada por um grupo de incentivadores da arte promoveria uma exposição do artista. O *Centro Artístico*, criado com a finalidade de desenvolver o gosto pelas artes, também se dedicava à aquisição de obras.⁹⁶

Até o falecimento de Pedro Weingärtner, aos setenta e seis anos de idade, o público gaúcho teve muitas oportunidades de conhecer e admirar sua pintura, e, pelo menos por mais uma década, sua obra continuaria a ser a mais significativa para o Rio Grande do Sul. O fato de não ter deixado discípulos, nem criado escolas, parece ter evitado que uma tradição de pintura clássica tardia se preservasse e se difundisse no circuito local. Decididamente, Pedro Weingärtner não aderiu aos procedimentos modernistas que atribuíam novo significado ao que, pela ótica acadêmica, consistia em etapas da preparação das telas (como os esboços e os croquis), e teve dificuldade em aceitar a crescente valorização da individualidade e da criatividade, e em romper com o processo criativo

⁹⁶ O grupo era formado por Vitor Silva, Benjamin Flores, Emílio Kemp, Mansueto Bernardi, Leonardo Truda, Mário Totta, Raul Totta, Pedro Weingärtner, Fábio Barros, Irineu Trajano Lima e Lauro de Oliveira. Cf. DOBERSTEIN (1999) citado por SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 70.

baseado em composições estudadas, que obedeciam a regras definidas, e efeitos regulares de coloração e iluminação.⁹⁷

Segundo Carlos Scarinci, Pedro Weingärtner também foi pioneiro na divulgação de gravuras em metal. Suas primeiras águas-fortes datam de 1909. Mas como não existiam meios técnicos necessários para realizar gravuras no Rio Grande do Sul, sua produção gráfica, quase sempre baseada em temas regionais, foi realizada em Roma, a partir de estudos feitos durante suas visitas à província.⁹⁸

Em sua última exposição em São Paulo, em 1910, exibiu quinze paisagens e pinturas feitas em Portugal. Tais pinturas, a que chamava de impressionistas, revelam uma sensibilidade mais aguçada, a expressar-se por uma palheta mais clara e despojada. A grande atração da exposição, foi o tríptico *La Faiseuse d'Ange*, executado dois anos antes em Roma. A presença das obras do artista em Porto Alegre por diversas vezes quebrou a monotonia cultural da cidade, provocando discussões em torno de um assunto ainda pouco conhecido, e sobre o qual raras pessoas dispunham de repertório suficiente para opinar. Se o circuito de apreciadores era restrito, muito mais restrito era ainda o de compradores. Nem mesmo a subordinação cultural em relação ao centro, manifestada na admiração por aqueles que obtinham o aval de outros grandes artistas, era suficiente para permitir o aparecimento de público consumidor. Até 1920, Pedro Weingärtner residiu em Roma, mas fez freqüentes e longas viagens ao Brasil, para executar, no interior do Rio Grande do Sul, paisagens, quadros de gênero e retratos. Seu último quadro, uma *Paisagem*, data de 1926; no ano seguinte, o artista era acometido de paralisia, falecendo em Porto Alegre, a 26 de dezembro de 1929.

⁹⁷ Sobre a relação entre academicismo e modernismo, vide BOIME, Albert apud ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 42

⁹⁸ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 25-26. (Documenta, 10).

De certa maneira, sua morte sepultou definitivamente, no Rio Grande do Sul, o interesse por certos temas clássicos e pelos procedimentos acadêmicos que já não despertavam a atenção dos jovens artistas e dos estrangeiros que se radicavam no estado e disputavam espaço no incipiente mercado de arte local. Mas também se pode supor que, com o desaparecimento de Pedro Weingärtner, o naturalismo pictórico que poderia ter se desenvolvido na direção do realismo, ficou interrompido sem ter alcançado um ponto de maturação. As gerações posteriores, que, motivadas a buscar suas próprias formas de expressão, desejaram romper com a tradição pictórica acadêmica, sentiram dificuldades para encontrá-la. Precisaram buscá-la, novamente, nos grandes centros de produção artística.

A biografia artística de Pedro Weingärtner, de forma semelhante a de outros artistas brasileiros que não seguiram a formação acadêmica tradicional, apresenta certa dificuldade de enquadramento nas categorizações tradicionais da história da arte brasileira.⁹⁹ Mas se dá no interior de uma complexa rede de relações entre os campos político, econômico e artístico, pontuados pela mudança de regime político e o surgimento de novos parâmetros de apreciação da arte.¹⁰⁰ Infelizmente, a história deste artista, como de muitos outros que não aderiram aos procedimentos modernistas, ficou estigmatizada por uma classificação em que tudo o que se refere ao academicismo parece lembrar conformismo, subserviência aos padrões estrangeiros e espírito conservador.¹⁰¹

⁹⁹ De modo similar, o pintor paulistano Benedito Calixto, objeto de estudo de Caleb Faria Alves, não frequentou Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro nem se alinhou com os preceitos defendidos pelos protagonistas da Semana de Artes Moderna de 1922. ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 22.

¹⁰⁰ ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 33-34.

¹⁰¹ Sobre tema similar, vide DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: EDUSP, 1989. p. 5 (Coleção Estudos, 108).



Imagem 01. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Paisagem Italiana*, c. 1835. Óleo sobre tela, 35 x 27 cm.

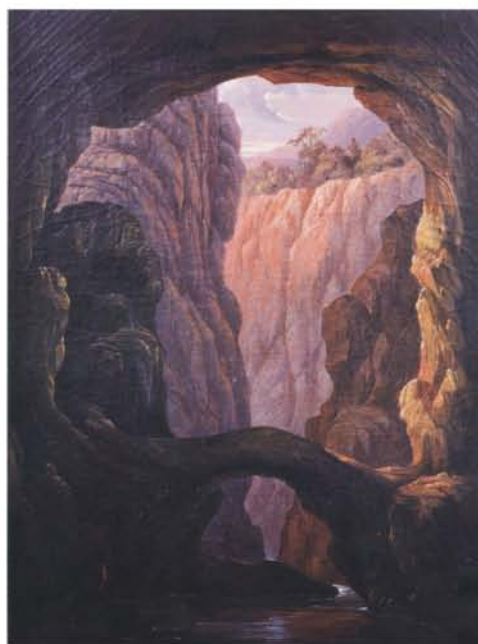


Imagem 02. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Grotta*. Óleo sobre tela, 35,2 x 27,1 cm.



Imagem 03. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Coroação de D. Pedro II*, c. 1841. Obra inacabada.



Imagem 04. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Painel Decorativo*, 1851. Aquarela, 29 x 26 cm.



Imagem 05. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Croquis para cenário*, 1852. Aquarela, 45 x 32 cm.



Imagem 06. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Retrato do Visconde de Sapucaí*, c.1850. 38 x 30 cm.



Imagem 07. Manuel de Araújo Porto Alegre. *Auto-retrato (Barão de Santo Ângelo)*, 1874. Óleo sobre tela, 32 x 26 cm.



Imagem 08. Frederico Trebbi. *Comendador Domingos A. F. da Costa*, 1904. Óleo sobre tela.



Imagem 09. Frederico Trebbi. *Affonso Vizeu*, 191?. Óleo sobre tela.



Imagem 10. Frederico Trebbi. *Coronel Alberto Rosa*, 191?. Óleo sobre tela.



Imagem 11. Frederico Trebbi. *Baronesa do Arroio Grande*, 191?. Óleo sobre tela.



Imagem 12. Frederico Trebbi. *D. Ernestina Assumpção*, 191?. Óleo sobre tela.



Imagem 13. Frederico Trebbi. *Baronesa de São Luiz*, 191?. Óleo sobre tela.



Imagem 14. Frederico Trebbi.
Joaquim Maria da Silva, 191?.
Óleo sobre tela.



Imagem 15. Frederico Trebbi. *D. Antônia Chaves des Essarts*, 191?. Óleo sobre tela.

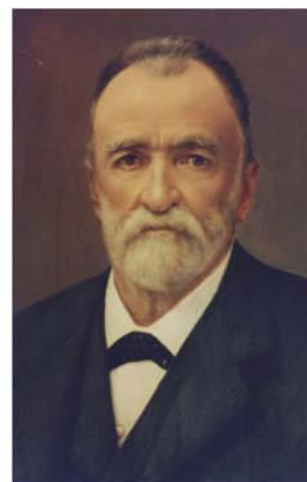


Imagem 16. Frederico Trebbi.
João Cyriaco Crespo, 1910.
Óleo sobre tela.



Imagem 17. Frederico Trebbi.
D. Maria J. Dias de Campos, 1909. Óleo sobre tela.



Imagem 18. Frederico Trebbi.
D. Ignez Jacintha de Moraes, 1907. Óleo sobre tela.



Imagem 19. Frederico Trebbi.
D. Vicência da Fontoura Lopes, 191?. Óleo sobre tela.



Imagem 20. Augusto Luiz de Freitas. *Chegada dos Casais Açorianos*, 1923. Óleo sobre tela, 6,30 x 5,50 m.



Imagem 21. Augusto Luiz de Freitas. *Chegada dos Casais Açorianos* (detalhe), 1923. Óleo sobre tela.



Imagem 22. Augusto Luiz de Freitas. *Retrato de Menina*, 1917. Óleo sobre tela, 41 x 35 cm.



Imagem 23. Augusto Luiz de Freitas. *Paisagem*, sem data. Aquarela sobre papel.



Imagem 24. Pedro Weingärtner. Atelier Julien, sem data. Óleo sobre tela.



Imagem 25. Pedro Weingärtner. *Daphnis e Cloé* (Detalhe), 1891. Óleo sobre tela, 65,5 x 96,1 cm.

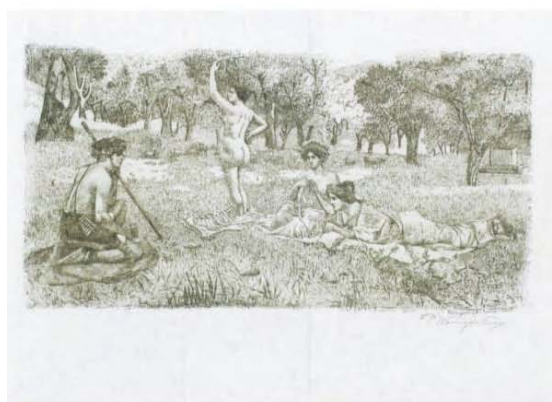


Imagem 26. Pedro Weingärtner. *Cena antiga*, sem data. Gravura em metal.



Imagem 27. Pedro Weingärtner. *Cena antiga*, sem data. Gravura em metal.



Imagem 28. Pedro Weingärtner. *Estudo para "O Bolicho"*, sem data. Nanquim e aguada sobre papel.



Imagem 29. Pedro Weingärtner. *Chegou tarde*, sem data. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm.



Imagem 30. Pedro Weingärtner. *Tempora mutantur*, 1889. Óleo sobre tela, 160,4 x 93,4 cm.



Imagem 31. Pedro Weingärtner. *Retrato de Dona Angélica* (detalhe), 1894. Óleo sobre cartão, 60 x 44 cm.



Imagem 32. Pedro Weingärtner. *Retrato de Dona Angélica*, 1894. Óleo sobre cartão, 60 x 44 cm.



Imagem 33. Pedro Weingärtner. *Retrato de Inácio Weingärtner*, 1913. Óleo sobre madeira, 21 x 14 cm.



Imagem 34. Pedro Weingärtner. *Retrato de Elisabeth Schmitt* (esposa do artista), 1918. Óleo sobre tela, 41,8 x 28,5 cm.

C A P Í T U L O 2

A adesão à modernidade

Maria Lúcia Kern, ao estudar o surgimento da pintura de caráter modernista desenvolvida no Rio Grande do Sul (de 1922 a 1955)¹, observou a inexistência de grandes rupturas e desvios de rotas, e a prevalência de transformações que se operaram lentamente, associadas ao contexto social e político de diferentes períodos. Segundo a autora, como não chegou a haver, no Rio Grande do Sul, na área das artes plásticas, um movimento organizado como o de São Paulo, o modernismo local, controlado ora pelo ímpeto regionalista, ora pelo nacionalista, significou uma atualização, mas não uma ruptura total com o passado academicista.² Igualmente não chegou a haver uma elaboração local a partir das premissas do movimento modernista. O que foi chamado de modernismo, não passou de um esforço de superação da defasagem artística em relação aos centros nacionais e internacionais, que se deu de maneira pouco sistematizada, e os artistas, buscando forjar

¹ KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture "moderniste" au Rio Grande do Sul-Bresil*.1981. 434 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1981.

² KERN, Maria Lúcia. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A Semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 46-54.

soluções visuais diferentes das que conheciam, tiveram uma compreensão limitada do sentido da arte moderna.

A mesma autora observa que havia uma diferença grande em relação a outros segmentos da intelectualidade local. Grande parte dos jovens intelectuais gaúchos ligados ao modernismo tinham origem abastada, e eram provenientes de uma elite oligárquica. Por ação desses grupos, foram organizados inúmeros eventos, como conferências sobre arte e cultura, e criaram-se diversas publicações, contando, inclusive, com a participação de intelectuais de São Paulo. Estes escritores estavam mais habituados às discussões teóricas e eram bem preparados para o pensamento reflexivo. Assim, embora os artistas participantes desses grupos literários desenvolvessem grande atividade no interior dessas organizações, em geral não exerciam o papel de liderança reservado aos escritores. Formavam uma classe média nascida com o fortalecimento do comércio e da industrialização. Portanto, não pertenciam à elite econômica, ou à elite política dirigente, nem desempenhavam o mesmo papel que os escritores nos grupos literários: não proferiam conferências e tampouco escreviam artigos em revistas ou jornais. Em geral, participavam na organização de eventos literários e exposições de arte, mas atuavam principalmente como ilustradores de livros e revistas. Aparentemente, os artistas locais se ressentiam da falta de repertório básico para fazer uso das informações que chegavam rapidamente, através das mais diversas fontes.

As dificuldades enfrentadas no processo de absorção dos novos valores trazidos pela modernidade foram sentidas, em várias partes do mundo, de maneira similar. Assim, o caráter heterogêneo da disseminação do pensamento moderno pode ser observado em inúmeras situações mesmo nos países em que o capitalismo, e como consequência, a modernidade, desenvolveram-se fortemente. Conforme Perry Anderson, nem mesmo a Inglaterra, pioneira na industrialização e no domínio do mercado mundial, produziu algum movimento nativo de tipo modernista significativo nas primeiras décadas do século XX, diferentemente do que ocorreu na Alemanha ou na Itália, França ou Rússia, Holanda ou

América. Em termos gerais, portanto, as bases da modernidade precisariam ser situadas no continente europeu. Por outro lado, há que se considerar que mesmo nos países em que os modernismos emergiram, eles não nasceram da total eliminação do passado academicista, mas *em oposição a ele*, o que vale dizer que, se não existissem os antigos parâmetros, nenhum ataque modernista teria sentido. O autor sugere três coordenadas que estariam ativas na constituição do modernismo europeu: 1. a codificação de um academicismo altamente formalizado; 2. a emergência das tecnologias a partir da segunda revolução industrial; 3. a iminência de uma revolução social. Na Europa, a persistência dos antigos regimes e do academicismo teria fornecido um conjunto de valores culturais contra os quais podiam voltar-se as formas insurgentes de arte. Sem o academicismo oficial como adversário, as novas práticas estéticas tinham pouca ou nenhuma unidade: sua existência dependia da tensão com os cânones estabelecidos. Além disso, a antiga ordem ainda oferecia resistência às investidas do mercado como princípio organizador da cultura e da sociedade. Para um tipo diferente de sensibilidade “modernista”, as energias e os atrativos de uma nova era da máquina eram um poderoso estímulo à imaginação, que se reflete no cubismo parisiense, no futurismo italiano ou no construtivismo russo. Desta forma, o modernismo europeu nos primeiros anos do século XX,

[. . .] floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito de outro modo, ele surgiu na intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semiindustrializada, e um movimento operário semi-emergente, ou semiinsurgente.³

Visto que até mesmo o modernismo europeu deu-se num quadro de incompletudes e instabilidades, o que dizer, então, sobre o florescimento do modernismo no Brasil, um país latino-americano, marcado por uma história de colonialismo e

³ ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 14, p. 9, 1986.

subdesenvolvimento, e seus desdobramentos internos? Se nosso passado não estava perfeitamente bem consolidado, contra que modelos se insurgiriam as novas gerações? Se as transformações técnicas e tecnológicas ainda não se faziam sentir com vigor, senão como projeção do que poderiam vir a ser quando transplantadas de solo europeu para o brasileiro, que espécie de modernização poderia ser desejada, e, por fim, traduzida esteticamente? E quanto ao panorama político do país, que perspectivas a combinação de vários tipos de conservadorismos poderia resultar na definitiva adesão à modernidade?

Para melhor compreender o processo de adesão à modernidade ocorrido em território gaúcho, precisamos retomar o curso dos acontecimentos entre o final do século XIX e o início do XX, recolocando em cena alguns personagens já conhecidos, e outros que tiveram participação definitiva no rumo dos acontecimentos artísticos.

Já vimos que, algo que poderíamos chamar de campo artístico, no final do século XIX, era inexistente no Rio Grande do Sul – como, de resto, em muitas outras partes do Brasil e de outros países – embora a figura do artista, propriamente dita, e encarnada por diferentes personalidades, tenha existido desde priscas eras. Como os poderes governamentais foram omissos no esforço para dotar o Estado de instituições capazes de gerar arte e de preservar o patrimônio artístico de maior valor, coube ao empresariado local tomar iniciativas fundamentais para a área. No alvorecer do novo século, essa associação entre o campo econômico, político, e cultural, tornou-se ainda mais acentuada. A Exposição Comercial e Industrial, inaugurada em 24 de fevereiro de 1901, que festejava os frutos do progresso promovido pela era republicana, apresentava orgulhosamente seu segmento artístico em duas salas da Escola de Engenharia. Nesta época, alguns artistas adotariam, gradativamente, procedimentos que cada vez mais se distanciavam dos princípios da arte acadêmica. Por outro lado, com o aumento de profissionais em atuação não só na capital como nas cidades do interior, começava a se formar uma noção um pouco mais complexa sobre a atividade artística, o que gerava um espaço profícuo para o debate sobre os procedimentos adotados.

Em homenagem ao aniversário da Constituição Republicana brasileira, e buscando fomentar o aprimoramento do “gosto artístico” no Estado, a *Gazeta do Comércio* promoveu, em 1903, nas suas salas de redação, a primeira mostra exclusiva de artes plásticas. Tão incisiva foi a estratégia para atrair o público (o jornal publicava, diariamente, o nome de todos os visitantes do dia anterior), que a mostra recebeu mais de 2000 mil visitantes em 24 dias, tendo, inclusive registrado vendas. O acontecimento prova que, sob certas circunstâncias, foi possível a comercialização de objetos de arte desde o início do século XX no Rio Grande do Sul, o que, se não configura a existência de um mercado de arte, dá indícios da presença de um potencial público consumidor. Segundo Carlos Scarinci, este salão foi o primeiro certame a dar às artes plásticas no Rio Grande do Sul um estatuto de autonomia, em relação a outras atividades produtivas, fazendo-as valer por si mesmas e legitimando-as como objeto de apreciação e distinção social. Contudo, dentre os artistas que compareceram ao salão, poucos se profissionalizaram, excetuando-se Romualdo Pratti, Francisco Manna, Augusto Luiz de Freitas, Libindo Ferrás e Pedro Weingärtner.⁴ Integraram-na também os pintores Eduardo de Martino, Pio Joris, e o fotógrafo Virgílio Calegari. O novato Libindo Ferrás foi considerado uma verdadeira revelação no cenário artístico do Estado.

⁴ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 21.

2.1 Um notável pintor

A despeito da falta de incentivo ao desenvolvimento da carreira artística, não foram inexistentes os casos de manifestações espontâneas, que logo se fizeram notar pelos intelectuais mais atentos. O nome de Libindo Ferrás⁵ foi citado pela primeira vez nas páginas dos diários locais ainda em 1896, quando Olinto de Oliveira chamava a atenção para o trabalho de um desconhecido pintor:

Esteve por alguns dias exposto em uma das vitrinas da casa *O Preço Fixo* um interessante quadrinho [. . .]. O autor não é seguramente pintor profissional, porém o seu trabalho revela tanta observação, tanto sentimento e justeza de tom e uma tal delicadeza de *touche*, que é com o maior prazer que faremos aqui esta referência, desejando sinceramente ver aproveitadas tão raras disposições. O quadrinho representa a Várzea, vista da Praça do Portão, e é escusado dizer que

⁵ Libindo Ferrás (Porto Alegre, RS, 1877 – Rio de Janeiro, RJ, 1954). Em 1896 expôs uma tela na casa *O Preço Fixo* e recebeu crítica favorável de Olinto de Oliveira. Matriculou-se na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, para estudar Engenharia, em 1897. No mesmo ano viajou à Europa e estudou pintura em Florença e Nápoles. Abandonou os estudos de engenharia. Retornou a Porto Alegre em 1899 e integrou os círculos sociais e culturais; foi considerado um *dândi*. Participou do Salão da Gazeta do Comércio de 1903, em Porto Alegre. Em 1908 integrou a Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Representou os pintores na fundação do Instituto de Belas Artes. Em 1910 tornou-se diretor-fundador da Escola de Artes do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, RS. De 1910 a 1913 dirigiu a Instituição e foi o único professor da Escola de Artes neste período. Ministrou cursos de Desenho, Pintura e Artes de Aplicação Industrial. Tornou-se funcionário dos Correios e Telégrafos. Seu círculo artístico incluiu boas relações com Pedro Weingärtner, Carlos Torelly e Oscar Boeira. Sob sua recomendação, Augusto Luiz de Freitas foi convidado a lecionar na Escola de Artes do Instituto. Também convidou Eduardo de Sá, Eugênio Latour e Lucílio Albuquerque, professores da Escola Nacional de Belas Artes. Conviveu com Hélios Seelinger, mentor do *I Salão de Outono* de 1925, e no mesmo ano foi avalista da compra de uma tela de Angelo Guido para o Instituto Livre de Belas Artes. Participou do *I Salão de Outono*, Porto Alegre, RS. Realizou exposição individual no ano de 1926 em Porto Alegre, RS. Em 1929 criou o Salão Estadual de Arte no Theatro São Pedro, RS. Em 1935 participou da Exposição do Centenário Farroupilha, Porto Alegre, RS. Em 1937 aposentou-se pelos Correios e Telégrafos (EBCT); deixa a Escola de Artes e vai residir no Rio de Janeiro, RJ. Vide SIMON, Círio. Libindo Ferrás. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Libindo Ferrás e Francis Pelichek*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; textos de Círio Simon e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre, 1998. p. 5-21. Catálogo.

tem passado quase despercebido em nosso *elevadíssimo meio artístico*.⁶

O mesmo articulista chegou a comparar a pintura do jovem artista com a dos paisagistas brasileiros modernos, pois percebia que “na sua retina se tinham fixado com certa insistência os processos de Weingärtner, de Brocos e mesmo de Parreiras”.⁷ Libindo Ferrás, era, naquele momento, um artista da nova geração, que incorporava um vocabulário pictórico dos mais experientes, buscando, ainda, formas próprias de expressão. Sua pintura chamou a atenção dos observadores daquele período, por suas qualidades técnicas e formais. Na verdade, sintetizava um momento de transição entre diferentes concepções estéticas que viriam a se entrecortar, pouco tempo depois, na disputa entre os procedimentos entendidos como “modernos” e aqueles desprezados como “acadêmicos”. Pela primeira vez parecia surgir uma consciência grupal, no meio da intelectualidade, de que era preciso estimular o talento dos jovens cuja vocação para a arte se manifestava espontaneamente. Há, de fato, um verdadeiro investimento neste artista, que, convencido de seus dotes e da necessidade de desenvolvê-los, depois de uma rápida passagem pelo Rio de Janeiro, partia para a Europa em busca de formação apropriada. Seu destino já estava traçado: ao retornar para sua terra natal, viria a ser um dos mais importantes e persistentes incentivadores da produção artística rio-grandense. Criticando a falta de concentração de um jovem tão versátil, o diretor da *Gazeta do Comércio*, Pinto da Rocha, escreveu nas páginas do seu jornal:

Libindo Ferrás é uma das organizações mais completas que temos conhecido de artistas. Não lhe falta talento, sobra-lhe sentimento, conhece o desenho, sabe ver, compreende bem o meio, mas não tem constância nem persistência. Hoje dedica-se afetosamente ao ciclismo, amanhã abandona o guidon e entrega-se à música, depois

6 Citado por DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 403.

7 Ibid., p. 404.

deixa a escala cromática e empunha os pincéis, em seguida larga a palheta e perde-se na matemática, aborrece-se da álgebra e vai ao tiro ao alvo, abandona as pistolas e agarra-se ao florete, arremessa as armas para longe e volta à pintura! É um boêmio no sentido artístico do vocábulo, não tem permanência, erra por todas as regiões, caminha como Ahasverus, é um verdadeiro nômade que assenta a barraca onde o sol aqueça no inverno, onde a sombra refrigere no verão, onde caiam as folhas do outono, onde desabrochem flores na primavera. Desenha de todas as formas, pinta de todos os modos, lê todos os gêneros, conhece quantos instrumentos há, joga todas as armas, sabe de todos os jogos, desde o xadrez ao gamão, desde o *lansquenet* à bisca lambida, não é exímio em coisa alguma, e, no entanto, podia ser um bom, um notável pintor [. . .]⁸

Surgia, portanto, nos círculos artísticos locais, uma personalidade quase tão complexa quanto a de Manuel de Araújo Porto Alegre, e que, como este, também se veria compelido a assumir funções administrativas que foram fundamentais para a estruturação do ensino de arte do sul do país. As análises desenvolvidas a partir de sua obra de Libindo Ferrás testemunharam o fim de um período e o nascimento de outro na atividade crítica do Rio Grande do Sul. Por um lado, estavam os pioneiros da crítica de arte, sem formação profissional, que se viram compelidos a incentivar o meio artístico local, como Olinto de Oliveira e Pinto da Rocha, este último um artista amador. Duas décadas depois, contudo, o trabalho de Libindo Ferrás serviria como objeto de análise de Angelo Guido, o primeiro crítico profissional de artes plásticas que, efetivamente, dispunha de recursos intelectuais capazes de dar fundamento teórico e técnico a suas opiniões.

Na opinião de Angelo Guido, se, na juventude, Libindo Ferrás fora um artista diletante, na maturidade cumpriu importante missão como condutor do processo de desenvolvimento de um sistema de produção e ensino de arte, quando o gosto artístico do nosso ambiente estava afeito aos padrões tradicionais de uma pintura acadêmica, e ainda

8 Citado por DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 403. Grifo nosso.

não tinha sentido o influxo de tendências renovadoras como as do impressionismo ou do expressionismo.⁹ Em várias ocasiões, Angelo Guido fez questão de apontar, de maneira crítica, as características acadêmicas da pintura e dos métodos empregados por Libindo Ferrás, acentuando o caráter conservador de sua abordagem.

De fato, há diversos exemplos de obras de Libindo Ferrás em que nada do temperamento convulsivo da pintura vanguardista se consegue antever. Na tela *Paisagem*, de 1924 (imagem 35), o artista escolheu para representar um trecho de uma natureza que não é selvagem, nem exuberante, como faziam os pintores naturalistas que visitaram o Brasil nos séculos anteriores. Esta já é uma natureza pacificada, tranqüila, que se desdobra horizontalmente, em vários planos, em direção ao infinito. Libindo Ferrás aplica pacientemente os princípios da perspectiva aérea, cuidando para deixar mais nítidas as texturas das superfícies que aparecem nos planos mais próximos. Seguindo os passos bem conhecidos pela tradição da pintura de paisagem, a linha do horizonte divide a composição em duas metades. Na metade de baixo, mais próxima do espectador, os elementos estão mais nítidos, e há mais concentração de tons escuros e vivos. As cores aplicadas na composição dos barrancos, que revelam as entranhas da terra sem cobertura vegetal, são mais quentes e avermelhados. No canto esquerdo, desponta, muito discretamente, o telhado de uma pequena casa – único sinal visível da participação humana na paisagem. Na metade de cima, em que os elementos parecem mais distanciados, os tons são mais opacos, claros e tendem a se tornar violáceos. Os campos que se estendem depois do primeiro conjunto de árvores, são de um verde esmaecido, com sombras azuladas. As montanhas fazem um fundo tênue, tendendo a se fundir com um céu muito claro e luminoso, pontuado por nuvens escarpadas.

Numa tela de 1924 (imagem 36), Libindo Ferrás esbanjou sua habilidade como pintor de marinhas. Um magnífico céu de fundo azul celeste, com grandes nuvens brancas

9 SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 22.

que se descortina sobre a superfície sutilmente espelhada da água, ocupa a maior parte da composição. Um pequeno e escuro barco, colocado num ponto importante em termos estruturais, interrompe a sinfonia em azuis e brancos com toques de marrons e dourados. Guardando-se as proporções, essa tela despreziosa, que felizmente hoje pertence ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul, invoca os céus de pintores novecentistas como Turner e Constable, o que em absolutamente nada pode ser considerado como desmerecimento. Não é de todo verdade, entretanto, como afirmava Angelo Guido, que Libindo Ferrás demonstrava desconhecer as novas práticas artísticas, em voga na Europa. Data de 1925 um entardecer no Rio Guaíba, igualmente inundado por azuis e dourados, mas submetido a outro tratamento pictórico, em que o artista já empregava alguns recursos da pintura impressionista (imagem 37). Na faixa central, uma espessa e indefinida vegetação, azulada, demarca a linha do horizonte. A parte de baixo, mais uniforme, é constituída pela porção de água que reflete os últimos raios de sol. Um barco – que, novamente, é o ponto de maior interesse da composição – projeta seu reflexo sombreado no espelho d'água. A textura empregada na execução do céu, feito de pinceladas mais desalinhas e crespas, contrasta lindamente com a textura lisa da água.

Data de 1933 uma tela que recebeu um tratamento pictórico bem diferente das anteriores (imagem 38). Nela não há mais a linha de horizonte que dividia as composições em duas metades bem definidas, e o espaço da composição é ocupado, na sua maior parte, por uma densa vegetação, que tem ao fundo uma habitação precária. Uma parede lateral funciona como um anteparo para a luz do sol, clareando a composição. Em primeiro plano, num ponto que, em termos estruturais, Libindo Ferrás costumava ocupar com algum elemento de destaque, vemos um homem, cujas feições estão escondidas por um chapéu, que trabalha a terra, utilizando força física e uma ferramenta primitiva. O artista não optou por um tipo de pintura minuciosa, em que cada detalhe ficasse nítido, e as marcas dos pincéis e espátulas desaparecessem por completo. Ao contrário, optou por pinceladas largas, que deixaram os contornos indefinidos, exigindo do observador um outro tipo de

atenção. Até mesmo o implacável Angelo Guido deve ter admitido que esses procedimentos eram mais comuns entre os impressionistas do que entre os academicistas, embora saibamos que as principais preocupações teóricas dos pintores que associavam observação da natureza com descobertas científicas, não estavam presentes nas investigações do artista gaúcho.

Sem dúvida alguma, Libindo Ferrás tinha perfeito domínio no que se refere a técnicas de pintura empregadas no seu tempo, e sabia utilizar os instrumentos necessários aos efeitos que queria imprimir em suas telas, por menor que fossem suas dimensões. Foi especialmente hábil na representação de céus, com os mais variados tipos de nuvens. Por razões que desconhecemos, e que podem estar relacionadas com a personalidade irascível do artista, suas qualidades como pintor não parecem ter recebido, por parte da sociedade gaúcha, o merecido relevo. É possível que suas funções administrativas e docentes tenham-no absorvido demais, razão pela qual sua produção artística ficou reduzida ao mínimo.

Carlos Scarinci observa, contudo, que Libindo Ferrás, no exercício docente foi um mestre constante, enquanto outros artistas deram episodicamente a sua contribuição, obtendo certas melhoras na qualidade do ensino, sem conseguirem alterar a índole conservadora da produção artística local. Para o autor, o academicismo, no que tinha de anacrônico ou desatualizado, constituiu-se na base do ensino sulino das artes plásticas, e seu primeiro “sistema” de artes.¹⁰ Entretanto, como já vimos, não há indícios históricos da existência de um sistema acadêmico de artes funcionando regularmente, com todos os seus elementos constitutivos, que desse sentido a um tipo específico de produção artística, diferente do artesanato e dos trabalhos manuais. De fato, o academicismo não chegou a se consolidar no Rio Grande do Sul, como aconteceu no centro do país, propiciando o surgimento de artistas consagrados.

¹⁰ Baseado em Carlos Guilherme Mota, Carlos Scarinci diz que as artes plásticas fazem parte do mesmo sistema cultural que consolidou a ideologia da cultura brasileira, tendo constituído um sistema dentro de outro sistema maior. Vide SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 12 e 22.

Libindo Ferrás, que durante várias décadas foi o principal artista em atuação no Rio Grande do Sul, não chegou a participar do circuito dos academicistas brasileiros mais importantes, e nunca realizou obras pictóricas de grande relevância. Manteve-se basicamente como um delicado paisagista, sem ceder aos exageros românticos nem ao formalismo neoclássico; nunca se entregou aos exercícios grandiloqüentes; não foi um pintor dedicado à construção da imagem do Império, nem da República; não buscou louvar os feitos históricos locais; não realizou nenhuma tela de grandes dimensões. Pelo contrário, algumas de suas melhores pinturas chegam a ser diminutas.

Isto revela, por um lado, uma grande sensibilidade artística, e, por outro, a busca de adequação às exigências da modernidade, que alterava radicalmente as relações espaciais e temporais, e dava maior velocidade ao processo de produção artística. A opção por telas de pequenas dimensões, além de facilitar o trabalho ao ar livre, já empregado pelo pintor, devia facilitar a aquisição de peças por parte de um público consumidor que começava a surgir, constituído por uma classe de intelectuais que apreciava os produtos artísticos, mas que não dispunha de suficientes recursos financeiros para adquirir obras de grande porte. A solução mais inteligente, era, obviamente, reduzir custos, e tentar atingir um público maior, executando telas que, se não fossem procuradas pelas suas qualidades estéticas, pudessem, ao menos, decorar as salas de visita da emergente classe média.

De qualquer forma, é fato que um personagem como Libindo Ferrás, que tanto fez pela estruturação do campo artístico, deixou de ser elogiado pelas suas antigas qualidades, e passou a ser criticado pelos seus novos defeitos. No decorrer de poucos anos, deixou de ser o artista-revelação, a promessa de um grande talento que precisava ser incentivado, e passou a ser tratado como um indivíduo incapaz de acompanhar as transformações de um mundo em constante mutação. De *enfant terrible*, personalidade tão abundante quanto inconstante, transformou-se, aos olhos da emergente crítica de arte (que trazia sinais incontestes de assimilação do discurso modernista), num artista apegado à tradição, que

não se adaptava aos novos tempos, condenado por “desconhecer” as correntes artísticas inovadoras.

2.2 Amargura Provinciana

Nas primeiras três décadas do século XX, Porto Alegre passou a ter uma movimentada vida urbana. O centro da cidade abrigava espaços que proporcionavam o encontro de pessoas com os mais variados interesses, principalmente de jovens intelectuais.¹¹ Os mais importantes locais de encontro da intelectualidade ficavam na Rua da Praia – a “sala de visitas” da capital. Já se haviam formado várias gerações de escritores gaúchos,¹² muitos dos quais iniciaram suas carreiras literárias freqüentando as redações de jornais como o *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias*. Uma Academia Rio-grandense de Letras já tinha sido fundada em 1902, pela “nata” dos escritores locais; visitas de personalidades nacionais a Porto Alegre também não eram raras.¹³ No entanto, um

11 Os lugares preferidos são os cinemas (como o Ideal, Smart-Salão, Variedades, Avenida, Odeon, Petit-Cassino, Guarani e Central), os bares e restaurantes (Chalé da Praça XV, o Eduardo, o Zitter Franz, o Binter, o Antonello e outros).

12 Achyles Porto Alegre e Fontoura Xavier formaram o estrato parnasiano saído do Partenon Literário. Felipe de Oliveira, Álvaro Moreyra, Eduardo Guimarães, Homero Prates, Carlos Azevedo, Antônio Barreto, José Picorelli, Alceu Wamosy, Alcides Maya são alguns dos nomes ligados ao simbolismo. Otávio Dornelles, Souza Lobo, Marcelo Gama, Pedro Velho, Zeferino Brasil, Mário Totta e Paulino de Azurenha pertenciam à boêmia literária.

13 Como a de Coelho Neto, em 1906, ou de Olavo Bilac, em 1916. Vide PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 291.

sentimento compartilhado pela elite ilustrada, chamado por Sandra Pesavento de “amargura provinciana” marcaria os anseios da intelectualidade local frente ao meio “acanhado” e ao atraso de uma cidade que tinha pouco a oferecer em termos culturais.¹⁴

A geração de intelectuais que sucedeu o Grupo dos Poetas da Praça da Harmonia¹⁵ e fez com que o cotidiano da cidade fosse parar nos textos e ilustrações dos jornais, revistas e livros, foi chamada de o *Grupo do Café Colombo*.¹⁶ Entre 1926 e 1932, quase todos os escritores deste grupo já tinham publicado obras literárias bem editoradas e ilustradas. Nesta altura, a cidade já abrigava artistas ilustradores de alta competência, como Sotero Cosme, Hélios Seelinger, Libindo Ferrás, Oscar Boeira, João Faria Viana, Francis Pelichek, José Rasgado Filho e João Fahrion, que receberam formação profissional através do alemão Ernst Zeuner, e qualificaram os projetos editoriais da *Livraria do Globo*.

Em busca de reconhecimento nacional, parte dos intelectuais gaúchos radicou-se no Rio de Janeiro, o mais importante centro cultural brasileiro, e alguns chegaram mesmo a tomar assento na Academia Brasileira de Letras.¹⁷ Os letrados gaúchos freqüentavam as rodas literárias e funcionavam como “embaixadores” da elite cultural gaúcha na Capital Federal. Vários autores tiveram textos publicados nas revistas cariocas.¹⁸ Como resposta a esse efeito de ampliação da participação dos poetas gaúchos no cenário nacional, aumentava não só o interesse por literatura no Rio Grande do Sul, como pelas

14 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 286.

15 Composta, no início do século XX, por Zeferino Brasil, Augusto de Souza Júnior, José Picorelli, Pedro Velho, Augusto Meyer, Athos Damasceno, Ernani Fornari, entre outros.

16 O grupo do Café Colombo era constituído por Augusto Meyer, Moisés Vellinho, Viana Moog, Darci Azambuja, Theodomiro Tostes, Ernani Fornari, Athos Damasceno Ferreira, João Santana, João Manuel de Azevedo Cavalcanti, Mário Quintana, Leônidas Garcez, Ruy Cirne Lima, Dámaso Rocha, Raul Bopp, Vargas Netto, Aluísio Franco, Paulo Correia Lopes, Paulo de Gouvêa, Sérgio de Gouvêa e Dante de Laytano.

17 Como Augusto Meyer, Alcides Maya e Álvaro Moreyra.

18 Como as prestigiadas revistas Fon-Fon e O Malho, ou nos jornais A Imprensa, O País, Gazeta de Notícias.

manifestações literárias inovadoras. Mas a renovação estética a que aspiravam os jovens intelectuais nem sempre se fazia acompanhar de um equivalente desejo de renovação na esfera política e social.

Diversas revistas de variedades foram publicadas no Rio Grande do Sul desde a primeira década do século, como *Kodak*, *Máscara*, *Kosmos*, *Madrugada* e *A Tela*, mas nenhuma delas teve longa duração.¹⁹ Assinavam textos literários autores conhecidos como membros do Grupo do Café Colombo.²⁰ Na editoria de arte, costumavam trabalhar artistas como Francis Pelichek, Fernando Corona, Augusto Luiz de Freitas, Angelo Guido, Hélio Seelinger e Sobragil Carolo. Não é desprezível o papel das revistas ilustradas na difusão dos novos valores artísticos que surgiram no sul. Não raras vezes elas significaram oportunidades únicas para divulgar talentos ainda poucos conhecidos. Fernando Corona, que se dedicava principalmente à decoração escultórica de fachadas de edifícios, teve seu trabalho divulgado pela revista *Máscara*, em 1919.²¹ Algumas revistas publicavam artigos sobre artes plásticas e comentários sobre exposições realizadas em Porto Alegre e a movimentação criada em torno delas fez surgir espaços propícios à discussão sobre o trabalho de jovens artistas.²²

¹⁹ Lançada em setembro de 1912, o editorial da revista *Kodak*, dizia que “nos elétricos tempos que decorrem [. . .] tudo deve ser breve, instantâneo, sintético, de muitas ilustrações, porque, como instrumento de luta e propaganda, nada há de mais eficaz e eloqüente que a figura geométrica de uma caricatura ou de um clichê.” Entre seus colaboradores estavam Florêncio Ygartua e o ilustrador José Rasgado Filho, que assinava seus desenhos como *Stelius*. A *Revista Máscara*, fundada em 1918, teve seu setor artístico dirigido, sucessivamente, por Otto Wiedmann (principal caricaturista e ilustrador da revista, que assinava *Itag*), Francisco Bellanca, Ildefonso Robbles e Sotero Cosme. Vide RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 54-57.

²⁰ Raul Bopp, Alcides Maya, Olmiro Azevedo, Pedro Vergara, entre outros. Vide RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 59.

²¹ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 34.

²² Os artistas do grupo eram Francis Pelichek (pintor e professor na Escola de Artes), Fernando Corona (escultor), Augusto Luiz de Freitas (pintor), Angelo Guido (pintor e crítico de arte),

Segundo Carlos Scarinci, no clima festivo que seguiu a pacificação política pós-revolução de 1923, patente em revistas como *Máscara*, amadurecem novas possibilidades de atividades artísticas no Rio Grande do Sul. Os artistas participam da vida social descomprometida da sociedade rio-grandense de então, procurando alguma forma de reconhecimento. Mas suas atividades são diletantes, sendo quase impossível aspirar a uma carreira artística profissional fora dos quadros convencionais da academia.²³ Dois anos depois, a sede da revista *Máscara* acolheria três exposições individuais, dos artistas João Fahrion, Dakir Parreiras e Gutmann Bicho.

O ano de 1925 marca uma mudança de orientação nas atividades culturais e artísticas sulinas, em que o culto literário das tradições gaúchas é, segundo Carlos Scarinci, “ligeiramente perturbado” pelas repercussões do movimento modernista que empolgava São Paulo e Rio de Janeiro. Mas a atitude geral dos gaúchos ainda era hostil às novas idéias. Neste ano, Guilherme de Almeida veio ao sul, tendo como uma de suas principais metas o combate ao regionalismo e a defesa do nacionalismo, mas desistiu da empreitada, ao sentir que existia uma consciência definida dos gaúchos em relação ao problema.²⁴

Os artistas que integravam os grupos editoriais, em geral, trabalhavam com a programação visual das revistas, ilustravam textos, cediam imagens de desenhos e pinturas para serem publicadas como encartes especiais. Produziam todo o projeto gráfico dos livros e revistas, das capas às ilustrações, passando pelas vinhetas decorativas que serviam para organizar o espaço da página. Muitas das melhores ilustrações eram humorísticas e caricaturais. Otto Wiedmann – que assina Itag – um caricaturista apreciável, atua na revista *Kodak*, e posteriormente em *Máscara*. Segundo Carlos Scarinci, sua produção revela conhecimento dos ilustradores europeus da época, em particular de Ludwig Hohlwein, um

Hélio Seelinger (pintor carioca que vive em Porto Alegre de 1924 a 1925), Sotero Cosme (ilustrador, pintor e músico), Sobragil Carolo (pintor).

²³ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

dos mestres do cartazismo alemão no princípio do século.²⁵ Francisco Bellanca, que tinha se formado na primeira turma da Escola de Artes, também se tornou ilustrador, tendo adotado, na revista *Máscara* de 1925, o estilo *art nouveau*, com visível influência de Bearsdley. Depois de ter tentado, em vão, receber uma bolsa de estudos para estudar na Europa, que lhe havia sido prometida por membros da Assembléia de Representantes do Estado, Francisco Bellanca acabou se dedicando ao desenho arquitetônico.²⁶

Outro talentoso ilustrador, José Rasgado Filho, que, às vezes, assinava *Stelius* (imagens 39 e 40), nunca se decidiu pela carreira artística, preferindo dedicar o seu tempo à atividade bancária, em que chegou a cargos de direção.²⁷ Segundo o crítico Carlos Scarinci, o melhor de sua produção pode ser acompanhado nas páginas dominicais do *Correio do Povo*, por curto período, a partir de 1929.²⁸ Em 1927, surgia a *Página Literária* do *Diário de Notícias*²⁹, um dos mais importantes veículos de divulgação do modernismo no sul do Brasil.³⁰ Desta publicação participaram escritores e artistas de São Paulo, como Cassiano Ricardo e Di Cavalcanti. Nela, vários escritores gaúchos associaram o caráter modernista ao regionalismo local.³¹

25 SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 30.

26 Ibid., p. 30.

27 Ibid., p. 30.

28 Ibid., p. 30.

29 Suplemento cultural do jornal *Diário de Notícias* criado em 1928, e extinto em 1931, ano de criação do *Jornal de Domingo*, que apresentava temas variados. O grupo da *Página Literária* era formado por João Neves, Plínio Casado, Mansueto Bernardi, Augusto Meyer, Fernando Callage, Roque Callage, Darcy Azambuja, Alexandre Costa, Teodomiro Tostes, Raul Totta e Getúlio Vargas.

30 RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 59.

31 Poucos artistas colaboraram com a página literária, e dentre eles, apenas Angelo Guido também assume a função de escritor. Faziam parte do grupo Sotero Cosme, João Fahrion e Angelo Guido.

Alguns autores afirmam que a elite letrada rio-grandense, consumidora e produtora de literatura de boa qualidade, e capaz de apreciar as produções artísticas, era proveniente dos setores médios da população, e não da classe oligárquica. De acordo com Sandra Pesavento, era integrada, sobretudo, por assalariados, na sua maior parte funcionários públicos que acumulavam tarefas jornalísticas ou literárias. Embora certos escritores tenham tido destaque nas suas carreiras, e mesmo que alguns poucos pudessem dispor de melhores condições financeiras, a classe intelectual não correspondia exatamente à elite econômica, apoiada na terra, no comércio, na indústria e nos bancos. O que os levava até o Rio de Janeiro, Paris ou Roma, entre outros grandes centros artísticos, eram seus recursos familiares, nem sempre muito substanciais, ou suas ambições de cosmopolitismo.³² Mas isso nem de perto se compara com as condições financeiras da elite política local, que se preparava nas áreas de Direito, Engenharia ou Medicina fora do Estado, retornando depois para assumir posições de comando. A condição econômica e a capacidade de inserção no sistema político destes intelectuais eram muito inferiores às condições da elite local, que acabava invariavelmente no governo.³³ Destas observações, se pode inferir que os valores defendidos pela oligarquia, e que se manifestavam culturalmente, não estavam imunes a interferências de outra ordem, e que a atuação dos intelectuais não pode ser reduzida a de meros representantes do *status quo*.

O estudo do desenvolvimento artístico no Rio Grande do Sul guarda importantes similaridades com o estudo do desenvolvimento literário. Lígia Chiapinni Leite, escrevendo sobre a moderna literatura rio-grandense, afirmou que “não é suficiente estudar o modernismo do Rio Grande de forma isolada, já que ele está intimamente relacionado com a marcha do fenômeno no Brasil todo”.³⁴ É preciso, portanto, considerar as relações

32 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 289.

33 Ibid., p. 289.

34 LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 5.

estabelecidas entre os escritores gaúchos e os modernistas que encabeçaram os diferentes movimentos em diferentes regiões brasileiras.

No sul do Brasil, as imagens características dos artistas modernos, na forma de personagens marginais, não encontraram a mesma aceitação como em outros lugares. Pelo menos na área da literatura, não houve atitudes ostensivamente agressivas, contra ou a favor do modernismo no estado sulino. Em geral, os gaúchos ligados aos movimentos literários modernistas foram discretos em suas manifestações, temeram o ridículo, e evitaram o comportamento imitativo.³⁵ Escritores por demais excêntricos nem chegaram a existir. Não houve atitudes chamativas, carnavalescas ou dogmáticas contra ou a favor do modernismo, a não ser em tom de sarcasmo ou de paródia (como no caso dos manifestos literários).

Charles Baudelaire, um dos criadores do termo modernidade, num texto sobre o artista Constantin Guys (*Le peintre de la vie moderne*, 1863), identificou seu caráter de transitoriedade, sem deixar de observar um sentido de regularidade e de previsibilidade de determinados fenômenos, como no caso da moda e dos costumes de época. A beleza da arte na modernidade estaria justamente na sua capacidade de captar o eterno no transitório. Walter Benjamin continuou esta reflexão analisando as transformações da cidade, sobretudo Paris, e as mudanças ocorridas com a possibilidade de reprodução mecânica das obras de arte. Guardadas as proporções, também as metrópoles brasileiras se viram atingidas por transformações similares.

A idéia baudelairiana de que o artista moderno é aquele que só se interessa pelo presente e pelo efêmero, contudo, não parece se aplicar fielmente ao caso sulino. No seio do grupo tido como modernista, pelo menos um segmento admitia a experimentação mais radical, enquanto o outro, embora fosse mais libertário, na prática aceitava o que se

35 LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 350-351.

convencionou chamar de modernismo “moderado”.³⁶ Os gaúchos não pareciam estar imbuídos do sentido de iluminação revelado em numerosos manifestos e periódicos, que marcaram, no modernismo tanto europeu quanto brasileiro, o desejo de rebelar-se contra a autoridade, criticar a história e eliminar radicalmente o passado. Ao contrário, o passado não era tratado como um longo período de trevas, mas como instância de formação de identidade cultural do povo gaúcho. Mas a penetração do modernismo literário no sul não foi tão pacífica nem tão lenta como pareceu à primeira vista. Houve entusiasmo, oposição aberta, debates que incluíram a participação do público, mudanças de posição, renovação no mercado editorial, constituição de grupos. Isso impulsionou um rápido desenvolvimento cultural no estado. O período foi responsável pela geração de intelectuais capazes de vencer culturalmente as barreiras que separavam o Rio Grande do resto do país e antecipou um outro tipo de aproximação com o centro, de caráter político, gerado pela Revolução de 30.³⁷

Na verdade, o regionalismo literário, que oferecia aos novos poetas a realidade como matéria artística, já encontrara, pelos seus próprios meios, o tom da brasilidade que o modernismo procurava. Por outro lado, como a estética parnasiana que dominava o centro do país não tinha encontrado reverberação suficiente no sul, houve maior facilidade para que o simbolismo encontrasse grande relevo no meio intelectual gaúcho. Assim, o modernismo literário gaúcho não se opôs ao simbolismo, mas procurou adaptá-lo à realidade sul-brasileira. Isso ajuda a compreender a convivência integrada de poetas simbolistas e modernistas, e talvez nos dê a chave para a compreensão de fenômenos similares ocorridos no campo artístico.

36 O segmento de vanguarda era constituído por Augusto Meyer, Ruy Cirne Lima, Theodemiro Tostes, que pendiam para a posição de Mário e Oswald de Andrade.

37 LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 350.

Logo depois do surgimento do modernismo, os críticos literários ficaram desorientados, por terem percebido que não cabia mais à crítica de jornal atribuir um valor às obras, nos mesmos termos de antes. Apelaram, então, tanto para um certo psicologismo (expresso por uma crítica “impressionista”), como para o tom jornalístico e pouco aprofundado. Porém isso não os satisfaz e procuraram novos sistemas de valor para o julgamento das obras, em que a originalidade e a simplicidade de linguagem passaram a ser pontos de referência. Como afirma Lígia Chiapinni Leite, a maioria dos artigos sobre modernismo constituem-se em análises lúcidas dos problemas e princípios levantados pelo movimento. Assim, pelo menos no campo literário, o desejo de liberdade e de renovação constantes foram postulados fundamentais do modernismo no Rio Grande do Sul. Na literatura não houve produção servil nem das obras nem das posições teóricas dos modernistas do centro do país. Se o interesse pelas novas explorações formais, já em curso no centro do país pelos influxos do movimento modernista, foi mais lento nas artes plásticas do que na literatura, as buscas por novos caminhos se intensificaram a partir de 1925, por uma série de acontecimentos correlacionados entre si, e desencadeados pelo *I Salão de Outono*, promovido pela Intendência da Prefeitura de Porto Alegre.³⁸

³⁸ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 293-296.

2.3 Enfim, uma escola de artes

Alguns intelectuais, percebendo que o interesse por arte não poderia se difundir sem uma ação educativa mais eficiente, participaram com afinco da luta pela criação de uma escola de artes no Estado do Rio Grande do Sul, desde o final do século XIX. Assim, a criação de um Instituto Livre de Belas Artes, ainda na primeira década do novo século, não teve participação ativa da classe artística propriamente dita, mas de um grupo de intelectuais e profissionais liberais interessados em arte. Durante a sua etapa de instauração, amadores, profissionais e aspirantes a artistas começaram a gravitar ao redor dessa instituição. A concepção e implementação deste projeto coincidiu com o período em que a capital se modernizava e assumia sua condição de metrópole.³⁹ Nesse contexto, teve participação fundamental o mesmo Olinto de Oliveira, rapidamente transformado no representante dos interesses da classe artística local.

Este médico tão interessado em promover arte e cultura, que assinava alguns artigos como Maurício Bohem, além de ter atuado na institucionalização da música e das artes plásticas no Rio Grande do Sul, fazia as vezes de principal crítico de arte local. Foi sua a proposta de criação do ILBA-RS, cuja presidência assumiu de 1908 a 1919.⁴⁰ Em julho de 1909, inaugurava-se solenemente o Conservatório de Música, sendo nomeado Araújo Vianna seu diretor. Em março de 1910 surgia a Escola de Artes, cuja direção foi confiada a Libindo Ferrás. A Escola de Artes, que funcionou de 1910 a 1936, repartia o

39 Vide SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 33.

40 Nesse período foi, sucessivamente, reconduzido (em 1912) e reeleito (em 1918). Com a sua transferência para o Rio de Janeiro, onde assumiu importantes funções junto ao ministério da Educação e Saúde, renunciou em 1919, repassando o seu cargo em abril de 1920, em meio do mandato, a Victor Bastian. *Ibid.*, f. 109.

prédio, o orçamento e as atividades burocráticas com o Conservatório de Música, e tinha seu currículo baseado no da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Com sérias limitações de espaço físico e recursos didáticos, a escola, que não contava com mais de vinte estudantes anuais, funcionou com o reduzidíssimo número de dois docentes. Mesmo assim, o presidente do ILBA, Olinto de Oliveira, foi um ardoroso defensor da sua manutenção, tendo afirmado que “o aproveitamento dos alunos em uma escola de Belas Artes, mais do que nas de outros ramos, depende do talento e da aptidão especial de cada um”⁴¹ e acrescentava que “o estudante está acima de todas as organizações escolares”⁴². Entretanto, o lugar ocupado pelos artistas professores era de total subordinação em relação ao poder exercido pela comissão mantenedora do Instituto.

A Escola tinha seu currículo inteiramente baseado no da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro. O método de ensino, como era normal naquela época, em instituições similares, fundamentava-se na reprodução de modelos em gesso importados da Europa, e os estudantes eram instruídos a seguir rigorosamente as técnicas e o estilo de seus professores. No início, havia apenas cursos de desenho, pintura e artes industriais e os primeiros professores não permaneceram muito tempo na escola. Libindo Ferrás, foi durante muito tempo, o principal professor da escola, ministrando cursos de perspectiva e sombra, desenho geométrico e anatomia. Como na época havia um número muito reduzido de artistas capazes de ensinar, os professores precisavam vir da Europa e do Rio de Janeiro. Da Escola Nacional de Belas Artes foram convidados Eduardo de Sá, Eugênio Latour e Lucílio Albuquerque.⁴³ Nos seus primeiros anos de funcionamento, também

41 Cf SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 115.

42 Ibid., f. 36.

43 RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 190.

foram professores do Instituto de Belas Artes Francis Pelicheck, Miro Gasparello, Oscar Boeira, Eugênio Latour e Augusto Luiz de Freitas.⁴⁴

Como professor da instituição, Augusto Luiz de Freitas promoveu grandes transformações (o abandono dos métodos de ensino baseados em reproduções, o emprego do modelo vivo), e ajudou a promover exposições anuais de trabalhos de alunos, que abririam caminho para os salões de arte. Parece ter sido um dos primeiros agentes modernizadores não só dos procedimentos artísticos, como do ensino de arte praticado no sul do país, e das estratégias de divulgação da produção artística local, engajando-se efetivamente num projeto de formação de artistas e de público de arte. Augusto Luiz de Freitas, naquele momento, começou a exercer um importante papel de liderança junto aos estudantes e artistas, que poderia ter tido resultados muito positivos no processo de dinamização do meio artístico local. Não obstante, apesar do êxito obtido no desempenho de suas funções e do crescente prestígio desfrutado junto a seus discípulos, tão radicais mudanças provocaram seu afastamento do cargo, o que o levou a partir para a Itália em 1919. Isso demonstra que a escola de artes sofria com intrincados problemas políticos e administrativos, e que a rejeição das medidas modernizantes estava ligada ao perigo de desintegração da instituição.

⁴⁴ Francis Pelicheck (Praga, Tchecoslováquia, 1896 – Porto Alegre, RS, 1937). Desenhista e pintor. Transferindo-se para Porto Alegre em 1922, foi nomeado professor na Escola de Artes do Instituto de Belas Artes, onde lecionou até sua morte. Em 1925 criou a capa da *Revista Máscara* (ano 7, n.7) e participou do *I Salão de Outono*, Porto Alegre, RS. Em 1928, realizou exposição individual, na Casa Jamardo, Porto Alegre, RS. Em 1929 participou do Salão da Escola de Artes, Porto Alegre, RS. Em 1930 criou cartão postal sobre a Revolução de 03 de Outubro. Em 1931 criou cartão postal para a 1ª Exposição Agrícola, Pastoril e Industrial. Em 1933 criou o Monumento a Aparício Borges, Porto Alegre, RS. Em 1935 participou da Exposição do Centenário Farroupilha, Porto Alegre, RS. Também criou cartão postal para a mesma exposição. Foi contemporâneo e amigo de Angelo Guido, Mário Quintana, Erico Verissimo, João Fahrion, Augusto Meyer, entre outros. Seus trabalhos foram incluídos na mostra Arte Riograndense do Passado ao Presente, realizada na Galeria do mesmo Instituto, em 1961. Também assinava abreviadamente Peli e/ou Pelikano. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997; PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Libindo Ferrás e Francis Pelicheck*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; textos de Círio Simon e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre, 1998. Catálogo.

Embora pareça inadmissível a idéia de que uma única instituição possa funcionar como centro gerador de um sistema necessariamente muito mais complexo, é fato que o surgimento da escola de artes transformou o panorama cultural de Porto Alegre. Com efeito, a emergência do Instituto Livre de Belas Artes gerou um significativo aumento da produção artística local, divulgada especialmente através de exposições anuais, e possibilitou a formação de uma pinacoteca pública. Também aumentou o número de exposições que acabavam acontecendo fora da escola, em locais adaptados, como lojas, bancos, casas de chá, sedes de jornais. Somente com o surgimento dos primeiros salões de arte, os artistas teriam a possibilidade de expor regularmente, difundindo suas obras diante da “crítica” e do público. Alguns salões de arte, organizados no Rio Grande do Sul, passaram a oferecer uma visão panorâmica sobre a produção nacional, levando os artistas a buscarem novas soluções para os problemas plástico-visuais que surgiam.

Em novembro de 1929, seria inaugurado, no *foyer* do Teatro São Pedro, o Salão Estadual de Artes, organizado pelo diretor da Escola de Artes, Libindo Ferrás, e com apoio do governo do Estado do Rio Grande do Sul, através de Getúlio Vargas. Embora o número de expositores não tenha sido muito significativo, contou com a participação de Angelo Guido, Francis Pelicheck, João Fahrion, Oscar Boeira, Adail Bento Costa, Libindo Ferrás, Maria Azevedo, Gertrudes Bredendick, Judith Fortes, Virgínia Mariante e Gertrud Müller.⁴⁵

A atuação como professor na Escola de Belas Artes foi a melhor solução de sobrevivência encontrada por muitos artistas, já que não podiam depender exclusivamente da comercialização de suas obras. Mas o ensino artístico no Rio Grande do Sul não estava inteiramente ali concentrado. Para além dos muros da principal Escola de Arte gaúcha, já existiam outros focos de irradiação da produção artística. Alguns artistas e professores

45 Cf. RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 190.

ministravam cursos de desenho e de pintura nos seus ateliês, como Oscar Boeira e Gustav Epstein, introduzindo novos parâmetros estéticos, baseados em princípios não-acadêmicos. Também não se pode, a esta altura, deixar de mencionar a significativa importância dos cursos de caráter profissionalizante que se estabeleceram na capital gaúcha: o curso de desenho do Instituto Profissional Parobé, dirigido pelo italiano Giuseppe Gaudenzi, e, principalmente, os cursos de desenho e ilustração ministrados pelo alemão Ernest Zeuner na Livraria do Globo.

2.4 O nascimento da consciência profissional

A Editora do Globo provocou uma verdadeira revolução nas formas de visualidade praticadas no sul do Brasil, tornando-se um divisor de águas entre o empenho em consolidar a tradição acadêmica e o desejo de assimilação da modernidade. Finalmente, o mercado editorial, autêntico fruto da era capitalista, entrava em cena para popularizar o trabalho gráfico, imprimindo uma modernização visual que logo atingiria as ruas, as modas, os padrões de comportamento urbano e a própria arte de ateliê. Este novo meio de produção de imagens assimilava o trabalho dos artistas e os inseria num sistema industrial, cujo impacto e capacidade de disseminação era muitas vezes maior do que os limitados recursos do sistema acadêmico, gerando no Rio Grande do Sul uma pulsão de modernidade até então inteiramente desconhecida. Opondo-se a práticas acadêmicas de fraca expressão, as novas gerações de artistas passavam a manifestar o desejo de renovação de padrões, de meios e de gêneros.

Surgia uma cisão entre o trabalho artístico desenvolvido nos moldes acadêmicos, e colocado em exposição pelos métodos tradicionais – que implicavam num número bastante restrito de apreciadores – e o trabalho artístico associado a veículos de grande circulação, como revistas e livros. De um só golpe, foram atingidos os paradigmas estéticos praticados pela Escola de Belas-Artes, o elitizado circuito dos apreciadores da arte acadêmica, e o próprio o estatuto dos artistas, ainda não inteiramente estabelecido. Este processo *sui generis*, acontecido no Rio Grande do Sul, coincidiu com o início do declínio dos valores estéticos que balizavam internacionalmente o academicismo, abrindo espaço também para a contestação dos seus métodos de legitimação, que pareciam pertencer a um conjunto de referências já inteiramente ultrapassadas pelo mundo moderno.

Ao mesmo tempo em que um campo artístico balizado pelos padrões acadêmicos lutava para se instaurar (com artistas, público, comentadores, críticos, locais propícios para exibição e comercialização de obras, mercado de arte), surgiam vias paralelas de legitimação muito mais eficazes no que se refere às formas de divulgação do trabalho dos artistas. O próprio mercado editorial cumpriu uma importante função na divulgação de exposições de arte, e de fixação do nome dos artistas, muitos dos quais tinham se formado como ilustradores da Editora do Globo. Aqueles que optaram por atuar junto às oficinas gráficas da Editora do Globo tiveram grandes chances de se tornar conhecidos nacionalmente. Coube a Karl Ernst Zeuner⁴⁶ introduzir técnicas modernas de ilustração, ensinar os artistas a associarem adequadamente imagens e textos, fazendo com que a *Editora do Globo* se tornasse um importante ponto de encontro de intelectuais, artistas plásticos, políticos e profissionais liberais.⁴⁷ O experiente gráfico ensinava a seus discípulos que os processos mecânicos de reprodução faziam parte do *métier* do artista

46 Ernst Zeuner foi responsável pela iniciação artística de João Fahrion, Sotero Cosme e José Rasgado Filho. Mais tarde, passaram a fazer parte do grupo de ilustradores, artistas como Carlos Scliar, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofsteter, Edla Silva, Edgar Koetz e Vítório Gheno.

47 TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: UFRGS, 1999. (Memória Editorial, 1). p. 56.

gráfico, e que a máquina era uma ferramenta que se juntava aos instrumentos de trabalho do desenhista.⁴⁸

Através do trabalho nas oficinas gráficas, os artistas gaúchos tiveram contato com o que se produzia de novo e de moderno na Europa, que chegava por meio de publicações ilustradas, como periódicos, catálogos, revistas e livros.⁴⁹ Segundo Carlos Scarinci, da prática da ilustração nasceu a consciência profissional dos artistas, e graças ao trabalho que desenvolveram, muitos gaúchos conseguiram manter seu trabalho artístico num ambiente em que o “sistema” das artes ainda não estava efetivado. Assim, durante décadas, a *Secção de Desenho* da Livraria do Globo funcionou como uma Escola de Artes, paralela à Escola de Belas-Artes e representou uma importante via de sustento para artistas ilustradores, que acabaram por ser inseridos no campo artístico local a partir da produção dirigida à indústria cultural.⁵⁰ Teve, entre seus colaboradores, Sotero Cosme, João Fahrion, Francis Pelichek, Nelson Boeira Faedrich, João Faria Viana, Gastão Hofstetter e vários outros. Artistas como Edgar Koetz ali aprenderam tudo o que se refere à criação de imagens e utilização dos meios mecânicos de reprodução.⁵¹

48 GOMES, Leonardo Menna Barreto. Ernst Zeuner: artista e designer. 2001. X f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, PUCRS, 2001, apud RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 117.

49 Além de revistas especializadas como a francesa *Les Arts et les Techniques Graphiques*, e a alemã *Gebrauchsgraphik*, e do semanário *Publisher's Weekly* que Ernst Zeuner fazia circular pela Secção de Desenho, sabe-se que Sotero Cosme trouxe da Europa exemplares de *L'Illustration*. Ibid., f. 120; 209.

50 RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 20-22.

51 Como desenho, ilustração, litografia, aplicação de letras, composição de páginas, uso de cores, criação de marcas e vinhetas, criação e finalização de capas de revistas e livros. Ibid., f. 19.

Tornando-se um marco no setor editorial, desde sua fundação, em 1929, a *Revista do Globo*⁵² demonstrava a preocupação em colocar o Rio Grande do Sul em dia com o que se passava no cenário internacional. Sotero Cosme (imagens 41, 42 e 43) e João Fahrion (imagens 44, 45 e 46) eram os ilustradores oficiais, mas a revista contava também com a participação de Francis Pelichek (imagem 47), Nelson Boeira Faedrich (imagens 48, 49 e 50) Edgar Koetz (imagens 51 e 52), e Angelo Guido, que assinava artigos críticos. No lançamento da publicação, o diretor, Mansueto Bernardi, afirmava: “a revista deve constituir uma ponte entre o Rio Grande e o resto do mundo”⁵³.

Segundo Carlos Scarinci, os desenhos de Sotero Cosme⁵⁴, publicados regularmente na Página Literária do *Diário de Notícias*, constituem o que de mais importante se produzia artisticamente no sul. Muitas de suas ilustrações para poemas de Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damasceno e outros, “na simplicidade de suas linhas geométricas, de gosto orientalizante, representam o melhor estilo *art déco* feito no Brasil naquele momento. [...] Embora preso a certos convencionalismos decorativos típicos da geometrização *art déco*, o desenho desenvolve um ritmo de formas curvilíneas

52 Fundada em 1929 pelo mesmo grupo de escritores que colaborava com a Página Literária. Em 1931, perde seu caráter de revista especializada em literatura.

53 REVISTA DO GLOBO, Porto Alegre: Ed. do Globo, ano 1, n. 1, p. 9, 1929.

54 Sotero Cosme (Porto Alegre, 1905 – Paris, 1978). Músico, pintor, desenhista e caricaturista. A despeito do caráter diletante de sua obra, é tido como um dos melhores desenhistas do país no estilo *art-déco*, feito no Brasil nos anos 20 e 30. Ilustrou a primeira capa da revista *Madrugada*, Porto Alegre, 1926, e assim como a primeira capa da *Revista do Globo*, em 1929. Realizou diversas ilustrações para esta revista e para a página literária do *Diário de Notícias*. Tendo ido para Paris, em 1929, com uma bolsa do governo estadual para estudar violino, acabou conquistando um significativo prêmio no Salão dos Humoristas, no ano seguinte. Também receberia uma encomenda da Metro Goldwyn-Mayer para uma série de caricaturas dos astros da companhia cinematográfica norte-americana. Naquela cidade publicou, em 1933, o álbum *Neuf Dessins*, realizando dois anos mais tarde uma exposição de *charges* que fizera de artistas da *Metro Goldwin-Mayer*. Ele tentaria também a pintura, mas é como artista gráfico que merece destaque especial na história das artes. Sua influência se faria sentir em ilustradores da geração seguinte. Dentre os melhores trabalhos de Sotero Cosme está um retrato de Theodomiro Tostes. Desistindo de seguir a vocação artística, decidiu-se pela carreira diplomática. Trabalhou nos consulados brasileiros de Florença, Nova York e na embaixada de Paris. Expôs pintura no Rio de Janeiro, em 1949. Cf. ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.; PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.; SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 37-39.

que configura uma quase-abstração e valoriza os elementos puramente gráficos da composição”. Suas caricaturas também “são notáveis pelo espírito de síntese e malícia com que sabe caracterizar a galeria dos seus retratados”.⁵⁵

2.5 O entusiasmo da “gente moça”

A associação entre o grupo dos intelectuais e dos artistas gerou um ambiente extremamente favorável ao desenvolvimento das artes plásticas e gráficas no Estado. Da atuação de alguns grupos, originados de associações e clubes de lazer, saiu grande parte dos profissionais que, ao trabalhar em revistas e encartes de jornais literários, colaboraram no surgimento de um público minimamente capacitado para a apreciação artística, assim como de um mercado editorial bastante específico, até então inexistente.

Dedicado a promover jantares, festas, bailes e concursos de beleza, o *Clube Veranista Jocotó*⁵⁶, que funcionou do final dos anos 1910 até o início dos anos 1930, foi fundamental para o surgimento do interesse por temas ligados às artes plásticas no Rio Grande do Sul. Por volta de 1924, o clube, freqüentado por artistas como Hélios Seelinger, Sotero Cosme e Francis Pelichek, começou a promover encontros literários que

⁵⁵ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 37-38.

⁵⁶ O nome designa a casa de veraneio de um dos membros de um grupo que se encontrava anualmente no período de férias na praia da *Tristeza*, região sul de Porto Alegre, banhada pelas águas do rio Guaíba. No início, o clube *Veranista Jocotó*, como o nome sugere, só funcionava durante as férias de verão, e suas atividades tinham um caráter de entretenimento, que, pouco a pouco, integraram-se com as atividades culturais.

culminariam com a criação das *horas de arte*. Paralelamente às reuniões de intelectuais e de artistas, começaram a acontecer concertos, palestras e debates. Vários escritores de grupos modernistas oriundos de São Paulo fizeram conferências, com o objetivo de discutir as novas idéias sobre literatura, arte e estética, correntes no centro do país. Uma das célebres conferências promovidas por esse grupo foi proferida, em 1925, por Angelo Guido. O já renomado pintor e crítico de arte proveniente de São Paulo deve ter sido muito bem recebido na capital gaúcha, porque no ano de 1928 resolveu transferir-se definitivamente para a cidade, onde teria um importante papel como dinamizador do meio artístico e cultural, publicando artigos sobre diferentes temas, como arte, cultura e política.

De acordo com relato de Angelo Guido,⁵⁷ antes de ter visitado o sul pela primeira vez, pouco ouvira falar, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, dos artistas do Rio Grande do Sul. Os nomes mais conhecidos eram os de Pedro Weingärtner, que já conquistara fama com exposições realizadas nestes dois maiores centros culturais do país, e de Leopoldo Gotuzzo, um jovem artista, que vinha firmando seu prestígio no meio carioca. Foi com surpresa que encontrou um ambiente de grande entusiasmo em torno da exposição coletiva de arte recentemente encerrada – o *I Salão de Outono*. Ainda conseguira ver, na Casa Jamardo, vários dos trabalhos que tinham sido expostos, e ficou sabendo que “Porto Alegre já era uma cidade onde se vinha desdobrando, brilhante e cheia de promessas, uma atividade artística que nada ficava a dever à de cidades do norte que visitara, tornadas famosas no país pela sua velha tradição de cultura e seus magníficos monumentos de arte colonial.”

Na capital gaúcha, Angelo Guido encontrou artistas como Pedro Weingärtner, Augusto Luiz de Freitas, Oscar Boeira, Fernando Corona, Francisco Pelichek, João Fahrion, José Rasgado Filho, Sotero Cosme, Libindo Ferrás, José Lutzemberger, Carlos

57 Vide GUIDO, Angelo. Exposições coletivas de arte em Porto Alegre. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1940. Suplemento, p. 10.

Torelly, Afonso Silva e diversos outros, que lhe foram apresentados por Hélios Seelinger. Segundo Angelo Guido, “o temperamento alvoroçado de Hélios Seelinger tornou-se, para o meio artístico e intelectual da cidade, uma força geradora de entusiasmo”. O pintor simbolista encontrou uma geração jovem, vibrante, sedenta de novidades. Hélios Seelinger, ao lançar a idéia de um salão, em que todos os artistas e amadores, jovens e velhos, pudessem expor, satisfazia as expectativas de um grupo já suficientemente bem constituído.⁵⁸ Lamentavelmente, segundo o crítico, este Salão de 1925, que criou um estimulante movimento de animação cultural em Porto Alegre, não se repetiu nos anos seguintes. No entanto, a repercussão do evento no Rio de Janeiro e em São Paulo atraiu o interesse de profissionais que acabaram expondo em Porto Alegre, e incentivou os artistas locais a continuarem trabalhando. Assim, começaram a conquistar maior renome Francis Pelichek, João Fahrion, Sotero Cosme, José Rasgado e Antonio Caringi, todos jovens que não tinham atingido o pleno desenvolvimento de suas personalidades artísticas.

O pintor carioca Hélios Seelinger⁵⁹, depois de realizar, na Casa Jamardo, uma exposição de seus trabalhos, recebera, em 1924, encomenda do governo do Rio Grande do

58 Vide GUIDO, Angelo. Exposições coletivas de arte em Porto Alegre. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1940. Suplemento, p. 10.

59 Hélios Seelinger (Rio de Janeiro, 1878-1965). Carioca, filho de pai alemão e mãe brasileira descendente de franceses e gregos, estudou entre 1892 e 1896 na Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido aluno de Henrique Bernardelli, a conselho de quem embarcou em 1897 com destino à Alemanha. Em Munique estudou na Academia de Belas Artes local, com Franz von Stuck. Regressou ao Brasil em 1901. Pouco depois de regressar da Europa, Seelinger expôs na sede de *O malho*, no Rio de Janeiro. A partir de 1902, passou a expor no Salão Nacional de Belas Artes, conquistando, já no ano de 1903, o prêmio de viagem à Europa, com a tela *Boêmios*. De volta a Paris, estudou com Jean-Paul Laurens. Embora a marca alemã permanecesse nítida nos anos subseqüentes, na França seu trabalho recebeu outras influências, tornando-se mais refinado e menos expressivo. De volta ao Brasil, expôs em 1908, no Museu Comercial do Rio de Janeiro, uma série de obras, entre as quais *Salambô e a Lua*, e *Salambô e a Cobra*, que entusiasmaram o crítico Gonzaga Duque. Em 1910 o pintor era escolhido pelo Ministério da Marinha para realizar as decorações do salão nobre do Clube Naval, no Rio de Janeiro. Depois disso, de novo seguiria para a Europa, permanecendo até as vésperas da Grande Guerra na França e na Bélgica. Retornando ao Brasil, radicou-se no Rio de Janeiro, passando alguns períodos em outras cidades, como São Paulo e Porto Alegre. Enquanto isso, continuava expondo no Salão Nacional de Belas Artes, onde receberia medalha de ouro em 1908. Em 1924, recebeu encomenda do governo do Rio Grande do Sul para executar o painel *Pelo Rio Grande, pelo Brasil*. Seu trabalho pictórico tornou-se repetitivo depois da década de 1930. Somente em 1951, receberia uma medalha (de honra) Salão Nacional de Belas Artes. Por muitos anos funcionário do Museu Nacional de Belas Artes, Helios Seelinger ao lado de Carlos Maul, Oswaldo Teixeira, Odete Barcelos e outros, criou, nos

Sul para executar o painel *Pelo Rio Grande, pelo Brasil*. Boêmio incorrigível e irreverente personagem de inúmeras aventuras, no mesmo ano instalava-se em Porto Alegre este artista, que renunciou as modernas tendências que se desenvolveram no país após 1922, embora não tenha participado diretamente da Semana de Arte Moderna. Na época em que iniciou sua carreira, a pintura de Hélios Seelinger causava grande estranheza até mesmo no Rio de Janeiro, e a crítica lhe era quase que inteiramente desfavorável, exceto pelos comentários elogiosos de Gonzaga Duque. Cabe lembrar que a época em que Hélios Seelinger frequentou o ateliê de Franz von Stuck, em Munique, coincide com o período em que lá estudaram Wassily Kandinsky, Paul Klee e Franz Marc. Mas, ao invés de seguir uma das vertentes abstracionistas que estavam sendo geradas naquele mesmo lugar, o artista deixou-se tocar mais pelo misticismo da tradição popular e da literatura alemãs.

O mestre Henrique Bernardelli, avaliando que, no início do século XX, a arte alemã era ainda de difícil compreensão no Brasil, aconselhou o artista a estudar em Paris. Décadas mais tarde, o historiador e crítico Frederico Morais declararia: “Seelinger é um pintor estranho, autor de uma obra de difícil aceitação, pelo menos num primeiro momento, pelo caráter insólito de suas composições, pelas atmosferas carregadas que criava em seus quadros, um misto de morbidez e sensualismo, pelas deformações muito acentuadas de suas figuras, beirando à caricatura, enfim, pela maneira tão peculiar e algo exótica com que trabalhava temas perfeitamente banais ou populares, o Carnaval por exemplo. Por isso mesmo tem sido mantido um pouco à margem quando se analisa a história da arte brasileira na primeira metade deste século.” No final de sua longa carreira, passou a pintar quadros de caravelas e paisagens noturnas, de conotação algo romântica.

porões da entidade, uma agremiação de conotação conservadora: a Sociedade dos Artistas Nacionais. A retomada do interesse pela obra de Helios Seelinger deu-se, muitas décadas depois, com os estudos históricos pelo *Art Nouveau* e pelo Simbolismo no Brasil. Em 1940 participou do II Salão do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre (RS). Considerado o nosso único pintor simbolista, também notabilizou-se pela caricatura e desenho de humor. Vide TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 466-467.; AYALA, Walmir; SEFFRIN, André. *Dicionário de pintores brasileiros*. Curitiba: UFPR, 1997. p. 363.

Provavelmente em razão do interesse dos gaúchos pela estética simbolista, que vicejava há muito tempo na poesia, o trabalho de Hélios Seelinger já fosse conhecido no sul do Brasil. O escritor Paulo de Gouvêia, referindo-se a uma ilustração feita em 1915 por Hélios Seelinger, para o *Almanaque do Correio do Povo*, comentou:

Recordo bem daquela capa, seu desenho diferente de tudo quanto se conhecia em matéria de ilustração a que estavam habituados os leitores das revistas locais, *Máscara* e *Kodak*, e as do Rio, *Careta*, *Fon-Fon*, *Revista da Semana*. Era complicado, inusual e, sobretudo, audacioso. O estilo vanguardista, projetado para além do seu tempo, fez de Hélios Seelinger um artista de grandes méritos e poucas admirações. Isso não impediu fosse ele escolhido para decorar o salão onde a Sociedade de Filosofia ia realizar seu grande baile de Carnaval quase uma década depois. [...] Mestre que também era em decorações carnavalescas, livre de alheias sugestões, fez valer sua imaginação em motivos bizarros, em estonteantes coloridos, num conjunto que a turma mais conservadora recebeu sem nenhum entusiasmo, o contrário, logicamente, do que sucedeu nos garridos arraiais dos “almofadinhas” e das “melindrosas”. Na verdade, o barulhento sucesso do baile da Filosofia teve na obra cenográfica do pintor carioca um dos seus elementos de maior força. Com o alegre consenso da gente moça, nem era de se esperar outra coisa”.⁶⁰

Para realizar um evento anual, chamado sugestivamente de *I Salão de Outono*, formou-se o Grupo dos Treze.⁶¹ O grupo pretendia aproximar os artistas entre si, divulgar os trabalhos realizados, socializar os conhecimentos sobre arte, despertar a atenção e o

⁶⁰ AYALA, Walmir; SEFFRIN, André. *Dicionário de pintores brasileiros*. Curitiba: UFPR, 1997. p. 363.

⁶¹ O nome do grupo tem um caráter jocoso, já que, na verdade, só contava com 12 membros. O grupo dos 13 era assim constituído: Fábio Barros (médico, jornalista e crítico de arte do *Correio do Povo*); Hélios Seelinger (pintor); Argentino Brasil Rossani – cônsul e pintor; Francis Pelicheck (pintor e professor da Escola de Artes); Tasso Corrêa (professor de piano); José Rasgado Fo (ilustrador); João Santana (professor de latim e grego); Bernardo Jamarido (proprietário da loja de mesmo nome); Lorenzo Picó (pintor); José Delgado (pintor); Afonso Silva (pintor); Fernando Corona (escultor). O júri do Salão foi formado por um crítico de arte e por vários escritores. Nenhum artista fazia parte do júri, constituído por Fábio de Barros (crítico de arte do jornal *Correio do Povo*), Hirsch Rotermund, Renato Costa, Eduardo Guimarães e Jorge Jobim.

interesse do público, da imprensa e do Estado. Pouco tempo depois, seria criada uma Sociedade Rio-grandense de Belas-Artes, com a intenção de promover salões de arte anuais, o que não chegou a se concretizar.

O *I Salão de Outono* foi inaugurado no dia 24 de maio de 1925, no edifício da Intendência, reunindo 305 trabalhos de pintura, escultura, desenho, arquitetura e arte decorativa. A revista *Máscara* consagrou um grande espaço a este acontecimento social e cultural, que apresentava artistas veteranos, como Augusto Luiz de Freitas, Libindo Ferrás, Francis Pelichek, e Pedro Weingärtner. Também apresentava artistas de tendências inovadoras, que ousavam enfrentar a “crítica” de arte. Assim, tornaram-se conhecidos nomes como os de Fernando Corona, Antonio Caringi, Oscar Boeira, João Fahrion, José Lutzemberger, Júlio Gavronski e Judith Fortes.

Mostrando paisagens, naturezas-mortas, retratos, e temas regionalistas, o *I Salão de Outono* trazia leves sinais de adesão à arte moderna, mas fugia do giro nacionalista que começava a se desenvolver em outras partes do país. Angelo Guido viu na mostra o momento de transição entre o academicismo de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás, e uma produção artística mais moderna, que não chegava a ser ousada. Mas o contraste entre diferentes concepções estéticas, mostradas simultaneamente, provocou o surgimento de preferências e antagonismos tanto por parte dos próprios artistas, como da crítica e do público. O fato de o *Salão* aceitar tanta diversidade, mostra que a característica que imperava na literatura, de tolerância, coexistência pacífica e diálogo com os acadêmicos, repetia-se também nas artes plásticas. Assim, o *I Salão de Outono*, que teve uma origem carnavalesca, se não significou uma abertura para as idéias modernas, chegou a realizar, pelo menos, um balanço da situação artística gaúcha, permitindo questionamentos a

respeito de suas vinculações com a arte do resto do país. Começava, desta forma, a romper-se o isolacionismo cultural rio-grandense.⁶²

2.6 Olhares estrangeiros sobre a cidade

No que concerne ao processo de gradativo abandono das premissas acadêmicas, em favor de novas opções colocadas em prática pelos artistas plásticos, observa-se que os primeiros sinais de assimilação da arte moderna foram mais propriamente temáticos do que técnicos. Embora não tenha havido uma supressão radical de certas temáticas em detrimento de outras, o gosto pela pintura de paisagens começou a ceder espaço para um interesse crescente em temas sociais e urbanos, o que já significava uma irreversível adesão ao pensamento moderno. Já em 1925, Francis Pelichek tinha registrado, numa aquarela, um dos becos condenados à destruição pelo processo de modernização urbana (imagem 53). Sua abordagem ainda implicava claramente numa melancolia ligada à perda das antigas tradições. Nesta aquarela de tons claros, que reproduz a atmosfera de um verão escaldante, é possível identificar uma fileira de fachadas de pequenas casas coloniais, contrastando com um sobrado de maiores dimensões. A rua não é pavimentada, e está invadida pela vegetação. Além de outras duas figuras quase indiscerníveis, vê-se um homem, carregando uma cesta, que passa na calçada. Nesta aquarela, já se pode observar uma maior liberdade no tratamento das formas. As linhas que lhe definem os contornos são

⁶² SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 35.

pouco rígidas, as fachadas são matizadas por manchas de cor, da mesma forma como o céu, e todas as sombras são azuladas.

O artista tcheco Francis Pelichek foi, principalmente, um exímio desenhista e aquarelista. Soube, como poucos, documentar situações típicas da vida urbana e rural no Rio Grande do Sul nas décadas de 20 e 30, em que morou em Porto Alegre e lecionou no Instituto de Artes. Também são dele os registros mais sensíveis sobre as condições de vida das classes sociais menos privilegiadas. É de 1929 a tela *Velho Chimarreando* (imagem 54), em que vemos um ancião trajando roupas características do sul, em plena ação de repor a água do chimarrão. Tudo, nesta composição quase monocromática, cuja palheta varia entre os marrons e os roxos, passando pelos prateados da chaleira e da barba do idoso, leva a pensar nas dificuldades da vida cotidiana, enfrentadas pelos desprotegidos da sorte. Há uma atmosfera geral de desencanto, acentuada pelo olhar vazio lançado a esmo, de quem repete as mesmas ações indefinidamente, submetido às duras condições de sobrevivência, sem chance de mudar o próprio destino.

Também é de autoria de Francis Pelichek uma admirável aquarela que retrata as condições de miserabilidade de dois meninos pobres (imagem 55). Ambos estão descalços e vestem andrajos. Um deles, alto e magro, de olhar indefinido (seria cego?), está protegido por chapéu e casaco escuros. O menor, negro e deficiente físico, equilibra-se sobre uma muleta. O desenho a pastel *Guarda Municipal* (imagem 56), em que figuram dois pequenos matreiros em atitude indefesa, apanhados em alguma atividade ilícita por um homem adulto uniformizado, foi realizado pelo mesmo artista. O toque de humor é acentuado pelos pequenos cães, que acompanham com perplexidade as cenas descritas. Embora pouco saibamos sobre as práticas políticas do artista, é certo que se sensibilizava especialmente com a situação de abandono dos velhos e das crianças pobres na sociedade gaúcha. Desconhecemos registros artísticos – a não ser aqueles caricaturais – anteriores a

chegada de Francis Pelichek a Porto Alegre que tratem de temas pouco atrativos, a um só tempo realísticos e patéticos, como estes.

Nesta mesma época, alguns artistas começaram a registrar, de maneira positiva, as transformações urbanas que estavam ocorrendo em Porto Alegre. Nos anos de 1930, o pintor catalão Luiz Maristany de Trias⁶³ documentou as docas do rio Guaíba, ruas e arrabaldes de Porto Alegre, e registrou a demolição do morro que deu lugar ao Viaduto Otávio Rocha, na Avenida Borges de Medeiros.⁶⁴ Esta atitude não passou despercebida ao crítico Angelo Guido, que era simpático à fuga dos temas convencionais e do romantismo sentimentalista nas artes plásticas. Em vários artigos publicados nos jornais, o crítico paulista rechaçava o caráter imobilista da pintura acadêmica, incentivando as gerações mais novas a buscarem sua expressão própria. Preconizava o desenvolvimento da percepção sensorial em relação aos novos apelos do mundo moderno, “na busca de uma realidade estética mais adequada ao espírito do nosso tempo”.⁶⁵

Hábil colorista, em 1939, Luiz Maristany de Trias registrou o surgimento das novas atividades econômicas que transformavam a capital do Estado, com a pintura *Barco no estaleiro* (imagem 57). Em tons muito vivos, a pintura traz ao fundo o estuário do Guaíba, e a proa do barco em construção ocupa imponentemente toda a parte central da tela. As tonalidades empregadas pelo artista, em especial os azuis e os alaranjados, distribuem-se ao longo da tela, embora haja uma maior concentração das cores quentes na parte inferior, que também é a que se coloca mais próxima do observador. Os azuis que vemos na lateral da embarcação são os mesmos que formam as águas ao fundo, e o

63 Cf. CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p.17-18.

64 Essa obra foi adquirida, na época em que foi realizada, pela municipalidade de Porto Alegre, e atualmente pertence à Pinacoteca Aldo Locatelli, no MARGS. Cf. PRESSER, D.; ROSA, R. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997. p. 256.

65 DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Porto Alegre, p. 12, 8 jun. 1930.

alaranjado da base do barco está distribuído na grande quantidade de elementos presentes no pier de acabamento. A tela *Vendedores de Laranjas* (imagem 58), também descreve uma atividade econômica, mas de menor impacto social, que foi registrada pelo mesmo artista. De variegado colorido, a tela mostra barcos atracados no cais, e um deles traz um carregamento de laranjas. Vários homens estão reunidos no barco central, e a cena toda suscita uma intensa e alegre movimentação, própria das atividades populares.

Para Angelo Guido, que não aceitava as excentricidades dos *futuristas*, e *modernistas* em geral, Maristany de Trias documentou a *estesia* da cidade moderna, no seu centro de maior atividade, exaltando o esforço humano para as grandes realizações. Num trabalho “de grande vigor e luminosidade, sem extravagâncias, sem pretensões inovadoras, e sem filiar-se a qualquer tendência estética de vanguarda, deixava para trás o gosto pela paisagem bucólica, e registrava as transformações da paisagem urbana”. Partiu do crítico a sugestão de que o tríptico intitulado *Trabalho* permanecesse em Porto Alegre, porque além de se constituir numa valiosa obra de arte, era também “um esplêndido documento de uma das fases da grande atividade renovadora que está atravessando a capital gaúcha”.⁶⁶ Algumas semanas depois, o mesmo autor comunicava a aquisição da obra pela Intendência Municipal, o que demonstra que, cada vez mais, sua autoridade de crítico se impunha tanto no meio artístico como no meio político.⁶⁷ Múltiplos interesses se manifestavam neste caso: de uma parte, um artista estrangeiro, tentando obter aceitação no meio local; por outra parte, um crítico, que, oriundo do centro do país, cada vez mais encontrava espaço de legitimação em Porto Alegre, distinguindo-se como especialista, embora, diante das rápidas inovações do campo da arte, se encontrasse na iminência de ter sua autoridade questionada; e, finalmente, as autoridades governamentais, que desejavam perenizar,

⁶⁶ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Porto Alegre, p. 7, 23 maio 1930.

⁶⁷ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Porto Alegre, p. 12, 8 jun. 1930.

através do registro pictórico, as intervenções urbanas planejadas para dar à cidade um caráter moderno.

2.7 O academicismo latente

O caso do artista João Fahrion⁶⁸ é exemplar como sintoma de desenvolvimento tardio de um academicismo latente que, por força das circunstâncias históricas, já não tinha

68 João Fahrion (Porto Alegre, 1898 – 1970). Órfão de pai desde menino, teve uma infância muito difícil, ao lado do irmão e da mãe que o estimulou a estudar desenho com Giuseppe Gaudenzi, professor da Escola Técnica Parobé. Em fins de 1920, aos 22 anos, recebeu uma bolsa do governo estadual para estudar na Europa, passando temporadas em Berlim, Munique e Amsterdam. Em 1922, mesmo fora do país, inscreveu trabalho no Salão Nacional de Belas Artes e ganhou Medalha de Bronze por sua pintura *Velha Holandesa*. Regressou na segunda metade de 1923, expondo litografias em Porto Alegre. Em 1924, com *Retrato de Senhora*, recebeu a Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes. Segundo Angelo Guido, João Fahrion foi recebido com louvores pela crítica de arte do Rio de Janeiro. No Rio Grande do Sul, conquistou algum reconhecimento a partir do *I Salão de Outono* de 1925. De 1927 a 1930, o artista lecionou no Conservatório de Música de Pelotas. Em 1929, participou do Salão da Escola de Artes, ocasião em que recebeu efusivos elogios de Angelo Guido, que o comparou com outros artistas que considerava modernos, como Oscar Boeira e Francis Pelichek. Gostava de temas circenses, como palhaços, arlequins, malabaristas, mágicos e pintou muitas figuras femininas, como mulheres, que muitas vezes representava como bailarinas e colombinas. Em vários deles aparece caracterizado integrando cenas com outros personagens. João Fahrion encontrou clientela junto à alta sociedade porto-alegrense, realizando inúmeros retratos de respeitáveis membros da elite local. Pintou os retratos de Gilda Marinho, Maria José Cardoso e Olintho San Martin. Como capista e ilustrador da Editora do Globo, tornou-se um nome conhecido, conquistando reconhecimento público e prestígio junto ao campo artístico local. Muitos dos seus desenhos foram publicados pela *Revista do Globo*. A partir de 1937, com a morte de Francis Pelichek, por indicação de Angelo Guido, passou a integrar o Instituto de Artes, onde lecionou as disciplinas de desenho e de pintura até 1970, ano de sua morte. Vide RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002. f. 225-237.; AVANCINI, José Augusto; GARCIA, Maria Amélia Bulhões (Curadoria). *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Angelo do Instituto de Artes*. Porto Alegre: UFRGS/Museu da UFRGS, 2002. p. 56-57.; GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Fahrion:*

mais condições de se manifestar com toda a sua potência, e era obrigado a revestir-se de uma roupagem “moderna”. Embora não tenha recebido uma instrução artística regular, e sua formação acadêmica nunca tenha se completado integralmente, foram clássicas as primeiras orientações que recebeu, e durante a sua carreira, não chegou a realizar grandes adesões aos princípios modernistas.⁶⁹ Em seus trabalhos se pode observar uma forte vocação para o que poderíamos chamar de “realismo burguês”. Aos poucos, no entanto, sua pintura se torna mais rápida e expressiva, certas zonas da tela deixam de ser preenchidas, e as linhas ficam mais angulosas; os temas escolhidos incluem cenas circenses, dançarinas e outras situações recorrentes na pintura impressionista e pós-impressionista. Seu trabalho traz a expressividade e a espontaneidade que caracterizam as manifestações modernas, não tanto pelo desejo de romper com as tradições da cultura ocidental, mas como uma forma de provar sua grande habilidade técnica, e sua irreverência no trato com os objetos representados. Certos procedimentos próprios do expressionismo, visíveis em muitas das suas pinturas, se tornaram comuns depois de sua estadia na Alemanha, no início da década de 1920.

A admirável tela *Retrato de Senhora* (imagem 59) é uma prova de como o artista, ainda no início da carreira, chegou a se interessar pela pintura expressionista. Feito numa gama de tons que variam entre verdes e marrons, a velha mulher aparece sentada numa cadeira. Só a luminosidade do branco do lenço que cobre sua cabeça e cai sobre o peito interrompe a sintonia dos tons rebaixados. Nesta obra, fundo e figura recebem o mesmo tratamento pictórico, e quase não há distinção entre um e outro. As formas se configuram pelas manchas de cor, e não há contornos lineares. Um belo desenho a pastel, chamado de *Retrato de Nori*, de 1939 (imagem 60), mostra o total domínio do artista na representação realística do rosto da jovem mulher, usando poucos recursos. Já os volumes do corpo,

um olhar sobre o universo feminino. Porto Alegre: Associação Leopoldina Juvenil, 2002. Catálogo. p. 7.

⁶⁹ Cf. GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Fahrion: um olhar sobre o universo feminino*. Porto Alegre: Associação Leopoldina Juvenil, 2002. Catálogo. p. 7.

marcados no tratamento da roupa, são feitos com traços rápidos, e enérgicos, mas de grande força comunicativa.

O desenvolvimento posterior da obra do artista altera esse estado de economia de meios. Em termos estruturais, suas pinturas ficam excessivamente carregadas de elementos decorativos. João Fahrion tornou-se conhecido como o pintor de beldades femininas, tendo realizado retratos de mulheres que ocupavam posições muito diferenciadas na escala social, coisa que fica muito evidente na maneira como foram representadas. Datam dos anos de 1950 inúmeros retratos de mulheres, extremamente realísticos. Em alguns deles, contudo, o artista introduz um certo psicologismo inexistente em outras obras. *No Retrato de Roseli Becker* (imagem 61), por exemplo, o artista apresenta a retratada com um olhar voltado para um ângulo que escapa ao do observador. A figura da mulher, vestida de negro, recorta-se contra o fundo claro, mas a noção de profundidade da composição é acentuada pelo tecido de listras coloridas que serve de toalha. Uma estatueta religiosa, um ramalhete de flores, e um pequeno livro, que pode ser um breviário, estão colocados sobre a mesa. Este tipo de realismo empregado pelo artista, que começava a se desprejar definitivamente das concepções acadêmicas, parece ter ficado interrompido. João Fahrion acabava sempre preferindo as alegorias, ou as composições mais estilizadas, que serviam muito bem para o trabalho de ilustração.

Há que se observar que o preparo profissional deste artista deu-se principalmente pela prática junto às oficinas da Editora e Livraria do Globo, e que foi através das páginas da *Revista do Globo* que ele se tornou conhecido nacionalmente. Desta forma, adquiriu respeitabilidade suficiente para ser aceito no Instituto de Belas Artes, onde trabalhou por longos anos como professor de pintura e desenho de modelo vivo. Como os ventos modernos já sopravam nos pagos do sul, a assimilação de alguns procedimentos inovadores aconteceram, na obra de João Fahrion, num processo diretamente ligado ao desenvolvimento da indústria cultural no Brasil.

Se este empreendimento, de tão grande importância social e econômica para a modernização da sociedade brasileira não tivesse existido, abrindo frentes de trabalho para escritores, ilustradores, diagramadores e outros especialistas, o campo artístico, propriamente dito, provavelmente teria enfrentado ainda maiores dificuldades de estruturação no sul do país. Evidentemente, a intersecção entre o campo da indústria cultural e o campo da arte, não se dá de maneira alheia aos acontecimentos políticos da época.

2.8 Modernização conservadora

Um pouco antes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a principal economia do Estado do Rio Grande do Sul, a pecuária, tinha entrado num perigoso processo de estagnação. O desconhecimento de métodos científicos aplicados à atividade criatória, e a não incorporação das inovações tecnológicas disseminadas pelo capitalismo mundial, só fizeram agravar seriamente a crise econômica, originando fortes rupturas no seio da classe dos pecuaristas, que, não por acaso, também era a classe dos mandatários políticos locais. O entrelaçamento de questões econômicas e políticas levou à cisão da oligarquia rural, e o Estado assistiu aos conflitos da Revolução de 1923, que acabariam por ameaçar a posição de liderança de Borges de Medeiros, presidente do Estado por longos anos. O Rio Grande do Sul só veria sua situação política e econômica mudar radicalmente com a ascensão política de Getúlio Vargas, eleito governador em 1928, tendo exercido o cargo até a Revolução de 1930, que o colocou na presidência do Brasil.

Enquanto a cidade de São Paulo consolidava-se como principal centro industrial do país nas primeiras décadas do século XX, a crise internacional do pós-guerra levava ao aumento do custo de vida e à recessão econômica. Neste período de grande instabilidade política, que incluiu greves operárias e levantes militares, o mais importante evento artístico do país no campo da cultura acontecia em São Paulo: a Semana de Arte Moderna de 1922. Repercussões positivas do ruidoso evento não se fizeram sentir em Porto Alegre. Entretanto, ainda na década de 20, os artistas começaram a buscar novos caminhos, num processo que se intensificaria a partir de 1925, por uma série de acontecimentos correlacionados entre si, e desencadeados pelo *I Salão de Outono*.⁷⁰

Percebendo a situação periférica do Estado em relação às regiões economicamente mais fortalecidas, a elite dirigente e os empresários lutaram pela modernização dos sistemas de produção, o que envolvia a criação de uma região industrial no Rio Grande do Sul. Desenvolveu-se uma política de embelezamento do espaço urbano em que se associavam princípios científicos, morais e estéticos. A capital dos gaúchos se modernizava com rapidez, inspirada abertamente em outras grandes capitais mundiais, como Paris, Rio de Janeiro e Buenos Aires.⁷¹ Segundo Pesavento, um grande desafio animava a elite cultural e política da capital sulina:

era preciso construir a modernidade urbana numa província tradicionalmente rural e com forte identidade regional apoiada no campo; uma província que não era o centro decisório do poder nacional, mas que dele se encontrava próxima, através de acertos,

⁷⁰ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 293-296.

⁷¹ Em 1927, o jornal porto-alegrense *A Federação* publicaria uma série de artigos sobre aspectos urbanísticos de Buenos Aires, assim como de outras capitais brasileiras, que pretendiam legitimar, frente à sociedade civil, a adoção de um plano de urbanização amplo que modificasse e modernizasse o perfil urbano de Porto Alegre. Vide MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (História, 4). p. 70-71.

alianças e apoios; uma província que tinha sido sempre periférica em termos de participação na economia nacional.⁷²

A administração municipal de Porto Alegre realizou inúmeras reformas urbanas no período 1924-1928.⁷³ Seguindo o *Plano de Melhoramentos*, que tinha como objetivo “melhorar conservando”, demoliram-se moradias populares coletivas, como cortiços, considerados ameaçadores à higiene, e que comprometiam a harmonia da paisagem urbana da cidade.⁷⁴ Para que as principais ruas pudessem ser alargadas, os becos da zona central foram destruídos. Enquanto aconteciam essas operações de cunho estético, ético e moral, a cidade tomava ares de metrópole moderna, ganhando cafés, confeitarias, restaurantes, livrarias, cinemas, clubes e teatros. Frequentar os lugares mais requintados da capital passou a ser um sinal de distinção social.⁷⁵

72 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 271.

73 Estas reformas coincidiram com a elaboração do *Plano Agache* de 1926, para o Rio de Janeiro. O plano urbanístico de Alfred Agache, arquiteto e urbanista francês, evidenciava preocupações com o aspecto visual da cidade, mas também com a engenharia urbana que caracterizavam o ideal de cidade eficiente na década de 1920. Em 1930, o próprio Agache realizaria para Porto Alegre o “Anteprojeto de ajardinamento do Campo da Redenção”. Cf. MACEDO apud MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (História, 4). p. 70.

74 De acordo com Charles Monteiro, uma reforma fiscal, modificando as faixas de contribuição do imposto predial, foi utilizada como instrumento de reorganização da ocupação do espaço urbano. Aumentaram-se a contribuição dos cortiços, estalagens e casas térreas, sobre pretexto de afastar os “aleijões urbanos” da área central. A consequência social da política de majoração dos impostos destes tipos de habitações populares foi o deslocamento de elementos das classes populares para novos loteamentos abertos nos arrabaldes e a subdivisão ainda maior dos espaços existentes nos cortiços para uma população em constante crescimento. Grande parte dos custos sociais das obras de remodelação do espaço urbano recaíram sobre as classes populares, em benefício da elite dirigente e da burguesia. Os loteamentos e a expansão dos serviços de ônibus e bondes tornaram esse processo altamente lucrativo à parcela da burguesia local, proprietária de empreiteiras, assim como para o capital estrangeiro aplicado na Companhia Rio-Grandense de Energia Elétrica, que se tornou concessionária dos serviços de fornecimento de eletricidade, gás e de transportes urbanos para esses arrabaldes. MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (História, 4). p. 139.

75 A Livraria Americana era, nesta época, uma importante casa editorial, que publicava, com regularidade, obras de diferentes gêneros literários. Em 1922, assim foi descrito o ambiente já tradicional, e vastamente frequentado por um público leitor que crescia rapidamente, da livraria Americana: Na parte anterior do prédio, é estabelecida a livraria, em um grande e

Esse conjunto de reformas na capital visava transformá-la, de vez, numa cidade moderna, que valorizasse o passado heróico do povo gaúcho enquanto o preparava para enfrentar um futuro progressista.⁷⁶ O resultado prático da política de estetização urbana foi a transformação da fisionomia dos espaços públicos. O novo sistema de iluminação pública, o ajardinamento de parques e praças, o traçado das vias alargadas, permitiram a aparição de novas formas de sociabilidade que passavam a ocupar a cena urbana, sobretudo na área central, e expressavam a condição de desenvolvimento que atingira a sociedade porto-alegrense, e, conseqüentemente, a sociedade sul-rio-grandense. Os jornais e revistas que circulavam na capital gaúcha, informavam sobre os últimos acontecimentos da Europa e dedicavam colunas semanais a comentários sobre moda feminina e masculina. Transformadas as ruas principais em grandes vitrines da burguesia em ascensão, surgiram diferentes hábitos de lazer, como o chamado footing, uma nova forma de encontrar os amigos e admirar a movimentação da cidade moderna. O surgimento de novos meios de transporte também implicou na adoção de novos comportamentos sociais.⁷⁷

No plano moral, o projeto de modernização não aceitava os sinais de um passado colonial pobre e vergonhoso. Foram desencadeadas campanhas contra hábitos que instigavam vícios e imoralidades, como a vadiagem, a mendicância, a prostituição, o jogo e o alcoolismo, e foram empreendidas campanhas para resolver o problema da infância abandonada. Erradicando os costumes “bárbaros” herdados do passado, buscava-se criar um “homem novo” dotado de senso de responsabilidade, de capacidade de organização e

elegante salão, circundado de estantes e dividido por bonitos balcões, dotados de mostruários. Em alguns encontram-se coleções de grande número de revistas e magazines nacionais e estrangeiros. Nas estantes laterais encontram-se numerosas coleções de livros, catalogados segundo suas especialidades. Máscara (1922, p. 95) apud PESAVENTO, Sandra Jatáhy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 291.

76 Uma das novas avenidas deveria chamar-se *Avenida dos Farrapos*, e na frente da Intendência Municipal estava previsto um espaço para o monumento aos *Heróis de 35*. Vide *Ibid.*, p. 280.

77 A Primeira Exposição Rio-Grandense de Automóveis, em 1927, foi comemorada como um sinal de alta civilização. MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (História, 4). p. 137-138.

de trabalho.⁷⁸ No meio intelectual, enquanto uma vertente saudosista evocava um passado idealizado, e condenava os hábitos da vida moderna, alguns romances, poesias e crônicas expressavam expectativas sobre a transformação da cidade. A tendência progressista manifestava-se confiante no processo de renovação urbana em curso e na alteração dos hábitos citadinos. Os modos provincianos da população local se alteravam, num processo titubeante de adesão aos apelos da modernidade que chegava por todos os lados.

Como se sabe, modernidade é um termo chave que aciona a noção de desenvolvimento. Para Marshal Berman, num estudo clássico em que utiliza como fonte de inspiração uma frase de Karl Marx extraída do Manifesto Comunista – *all that is solid melts into air* – sob o ritmo compulsivo do mercado mundial, surge uma forte tensão interior nos indivíduos que sofrem as ações do desenvolvimento em todas as suas dimensões. E a isso pode corresponder uma emancipação das possibilidades e da sensibilidade do indivíduo, cada vez mais liberto da rígida hierarquia de papéis característicos do passado pré-capitalista. Por outro lado, este mesmo avanço do desenvolvimento econômico capitalista gera uma sociedade alienada, dilacerada pela exploração econômica e pela indiferença social.⁷⁹ A relação entre modernismo e subdesenvolvimento foi assim tratada por Marshal Berman:

num pólo, podemos ver o modernismo das nações avançadas, brotando diretamente da modernização política e econômica e obtendo visão e energia de uma realidade modernizada – as fábricas e ferrovias de Marx, os bulevares de Baudelaire -, mesmo quando desafia essa realidade de forma radical. No pólo oposto, encontramos um modernismo que emerge do atraso e do subdesenvolvimento. [. . .] O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e

78 MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (História, 4). p. 81-140.

79 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de sozinho, fazer a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história. Ele se chicoteia em frenesim de auto-aversão e se preserva apenas através de vastas reservas de auto-ironia. Contudo, a bizarra realidade de onde nasce esse modernismo e as pressões insuportáveis sob as quais se move e vive – pressões sociais e políticas, bem como espirituais – infundem-lhe uma incandescência desesperada que o modernismo ocidental, tão mais à vontade nesse mundo, jamais conseguirá igualar.⁸⁰

Recentemente, a visão de que a modernidade seja um fenômeno exclusivamente europeu vem sendo contestada por alguns autores. Para Enrique Dussel, o conceito de modernidade apareceu quando a Europa se afirmou como “centro” de uma história mundial que inaugurava, e por isso a “periferia” é parte de sua própria definição. Diz o autor que a modernidade originou-se quando a Europa pôde se confrontar com o seu “outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo; quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da alteridade constitutiva da própria modernidade. Assim, o ano de 1492 – da chamada descoberta da América – teria sido o mesmo do “nascimento” da modernidade, o momento concreto da “origem” de um “mito” de violência sacrificial muito particular, e, ao mesmo tempo, um processo de “encobrimento” do não-europeu.⁸¹

80 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 220.

81 Vide DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993. p.7-8. Da mesma forma, Valentín Ferdinán (1999), para analisar o Universalismo Construtivo de Torres-García como um caso limite de modernidade latino-americana, opta por evitar abordagens críticas que interpretam a modernidade na América Latina como deficiente e falha. Considera um mito eurocêntrico a idéia de que a modernidade só se deu na Europa, restando para as nações periféricas uma modernidade imperfeita, sem modernização, como consequência da ausência de base econômica. Prefere considerar a modernidade latino-americana como uma situação de alta complexidade que está estreitamente relacionada não só com a situação imposta tanto pelo colonialismo (que também tinha uma ação modernizadora), como pelo neocolonialismo que se seguiu às guerras de independência.

Por toda a parte, o processo de adesão à modernidade envolveu projetos de higienização e embelezamento urbanos de cunho essencialmente estético, que, nem por isso deixaram de ser violentos. Basta pensar no processo de exclusão das populações pobres das zonas centrais, ocorrido em grandes metrópoles, como Paris (sob a ação de Haussmann), Rio de Janeiro (com as reformas da era Pereira Passos), e mesmo Nova Iorque (reformada por Robert Moses), que empurraram impiedosamente as camadas desprivilegiadas da sociedade para a periferia, embora tenham produzido novas e encantadoras vias públicas. A associação entre o desejo de absorver as transformações da modernidade e a preocupação com justiça social abriu espaço para o surgimento das utopias sociais, que se manifestaram não apenas através da sensibilidade política, mas também das expressões artísticas e literárias.

Tomando-se o caso do Rio Grande do Sul, tantas foram as experiências sociais inteiramente perdidas no processo de modernização urbana, pelo menos na capital do estado, que fica evidente a existência de um processo tenso e contraditório, ora de adesão, ora de resistência à modernidade, numa luta entre a desintegração e renovação social, com todas as conseqüências positivas e nefastas que isto pode trazer.

Deflagrada pelas transformações urbanas ocorridas na capital, baseadas no desejo de rápida modernização, a assimilação dos valores modernizadores levou a mudanças radicais nos hábitos sociais da sociedade gaúcha. Claro que esse processo moldou-se pelo contexto histórico local, assim como por conjunções políticas, ideológicas e econômicas muito específicas. No caso das transformações estruturais que se fizeram sentir na Porto Alegre do final do século XIX, a necessidade de resolver os problemas urbanos traduzia-se pelo desejo de alcançar uma posição mais elevada no processo civilizatório. Ou seja, tratava-se não só de resolver as necessidades básicas da população, como também de ampliar os espaços públicos de lazer, expandindo, em várias dimensões, a qualidade de vida de seus habitantes. A forma de governar dos positivistas encontrou espaço para

manifestar-se em meio à disputa das principais facções da oligarquia, enquanto que a expansão comercial e industrial permitiu o acúmulo de capitais necessários para financiar os novos equipamentos urbanos, que visavam a equiparação da metrópole emergente aos principais centros internacionais. A articulação entre um passado ligado ao desbravamento e defesa do território e ao apego pela vida campeira, não encontrando formas materiais para se expressar no meio citadino, migrou para a representação simbólica, surgindo inicialmente na literatura, e sendo logo traduzido pelas artes gráficas e plásticas. A relação entre a produção artística, e os novos padrões de vida trazidos pela modernidade, revela dados importantes sobre o impasse entre a construção da identidade do homem gaúcho e os novos princípios do homem moderno, mais afinados com o modo de vida citadino, cosmopolita e erudito.

A origem da noção de “atraso”, tão presente no imaginário sulino, pode ser melhor situada em comparação com o esforço para assimilar a modernidade. O atraso está vinculado com a noção de “progresso”, termo de grande significação no contexto histórico do Rio Grande do Sul, especialmente pela aceitação do Positivismo como fundamento filosófico que teve fortes ressonâncias políticas e sociais. A parcela letrada da população gaúcha, que geralmente coincidia com a elite política, não se considerava atrasada ou provinciana. Pelo contrário, o grupo dirigente local fazia questão de demonstrar cosmopolitismo, assim como boa formação científica e intelectual. Portanto, se pelo menos parte do campo cultural rio-grandense não era tão provinciana como parecia ser, e mesmo assim resistiu às investidas modernistas, trata-se de uma atitude mais *conservadora* do que propriamente *provinciana*. Referindo-se à formação política, ideológica e cultural de Porto Alegre, diz Sandra Jatahy Pesavento que

não se pode [...] duvidar da capacidade de informação da sua elite, formada na Politécnica ou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro ou na Faculdade de Direito de São Paulo, antes que começassem a graduar-se também nas faculdades locais. Suas leituras,

suas citações, seu engajamento nas correntes contemporâneas de debate nos mostram o seu conhecimento atualizado no debate científico internacional. E, mais do que isso, tratava-se de uma elite cultivada e partidária, que afinava integralmente com as diretrizes do partido dominante ou que dela discordava radicalmente, numa oposição sem trégua que não conseguia reverter a posição hegemônica do grupo no poder.⁸²

Segundo Carlos Scarinci, a arte brasileira, considerada desde o Modernismo, acompanha o processo de transformação de uma sociedade rural, tradicional e conservadora, numa sociedade urbana e industrial. Conscientes de que a dependência cultural expressa subserviência, representando perigo para a identidade nacional, os modernistas reafirmaram a necessidade de afirmação da identidade nacional e o desejo de criar um Brasil moderno.⁸³ A análise histórica revela as divergências internas e contradições geradas pela postura modernista:

O comunismo já estava nos manifestos de Oswald de Andrade com todos os seus dilaceramentos entre a boemia e a revolução. O Integralismo de Plínio Salgado já estava inquieto no grupo Anta. O udenismo em suas múltiplas manifestações, mas sempre a favor de um governo forte, de um nacionalismo convencional, já está em *A Revista*. O Modernismo foi câmara de eco dos “18 do forte”, da Coluna Prestes e dos camisas verdes. O que se prenunciava não era só 1930, mas 1932, 1935, 1937, 1945, 1954, 1964. No Modernismo já estavam contidas as questões que assolaram a cultura brasileira por 50 anos.⁸⁴

O mesmo autor afirma que o Modernismo realizou um trabalho de higienização, de destruição de falsos valores, visando uma construção nova. Seguiu-se à iconoclastia

82 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 272.

83 SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 11-12.

84 *Ibid.*, p. 16.

modernista uma vontade de construção e renovação. Citando Affonso Romano de Sant'Anna, diz que a demanda de uma nova linguagem, baseada nas vanguardas estrangeiras ou internacionais, é um problema presente em todos os primeiros textos produzidos pelo Modernismo. Essa busca de um *modus* próprio de expressão se confunde com a necessidade de criação de um novo público e instauração de outra realidade histórica e social.⁸⁵

De um modo geral, continua Carlos Scarinci,

a arte brasileira, a partir do Modernismo, procurou desfazer-se de toda herança equívoca e obsoleta do passado imediato, tentando sintonizar um Brasil real e ainda desconhecido em suas tradições e histórias vivas. Para isso, adotou linguagens das vanguardas internacionais, sem, contudo desnacionalizar-se. Na verdade, essas assimilações significaram um procedimento crítico de reavaliação da noção de “nacional”, dando à cultura brasileira oportunidade de novas formulações que a enriqueceram.⁸⁶

O duplo movimento em direções aparentemente opostas, por um lado de renovação, e por outro lado de fortalecimento dos laços com a tradição, foi também mapeado em estudos sobre o modernismo nacional, incluindo as manifestações das artes plásticas. Segundo Carlos Zílio,⁸⁷ ao tentar superar a dicotomia entre o nacionalismo e o cosmopolitismo e fundar uma arte brasileira, o modernismo no Brasil revela a tendência paradoxal de uma *modernização conservadora* que consegue apenas aparentemente levar a cultura brasileira à modernidade. Porém, afirma o autor, esse importante exercício cultural foi capaz de produzir no seio da sociedade um questionamento sobre seus valores simbólicos e a renovação do seu sistema de produção e circulação de arte.

⁸⁵ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 14-15.

⁸⁶ Ibid., p. 14-17.

⁸⁷ ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. p. 9-12.

O mesmo autor também afirma que o modernismo brasileiro sofreu inúmeras hesitações e dificuldades diante de um ambiente cultural retrógrado com o qual rompia, mas do qual também era resultado.⁸⁸ Esse “chão cultural”, acabaria por marcar o limitado alcance das modificações introduzidas, determinando as causas das diferenças regionais do movimento. As limitações tanto do modernismo quanto da produção acadêmica deveriam, portanto, ser imputadas ao conservadorismo da sociedade e da cultura brasileiras. O problema de mais difícil resolução para todos os modernistas era articular a assumida herança da cultura ocidental com as especificidades geradas pelo sentimento nacionalista. Antônio Cândido, citado por Zílio afirma que, para conseguir tal conciliação, o país teria que resolver uma “ambigüidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”⁸⁹.

Não obstante, o impulso de valorização de culturas nativas extra-européias vinha sendo nutrido pela velha Paris, o mais importante centro propulsor de cultura de então. Tomando-se o caso da obra de Tarsila do Amaral como exemplo, vê-se que, na busca de uma formulação adequada a uma pintura moderna com características nacionais, existia o desejo paradoxal de obter o reconhecimento francês. A investigação de Carlos Zílio levou-o a concluir que uma arte que possa ser considerada brasileira não nasce de voluntarismo ou de fórmulas acabadas, mas de um processo histórico capaz de expressar a maturidade cultural e as transformações sociais: arte brasileira é aquela feita no Brasil e realizada conforme condições materiais e culturais específicas.

Torna-se difícil acreditar que a sociedade gaúcha, tão interessada na idéia de progresso, tenha recusado peremptoriamente todas as formas de modernismo nas artes

88 ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. p. 38.

89 *Ibid.*, p. 47.

visuais. Se, é verdade que não houve, no Rio Grande do Sul, um movimento organizado como o de São Paulo, o modernismo gaúcho existiu, contudo, na forma de um extraordinário esforço de superação da defasagem artística em relação aos centros nacionais e internacionais. De maneira desintegrada e heterogênea, manifestações regionalistas, nacionalistas, estavam clivadas pelo desejo de adesão à modernidade e ao cosmopolitismo internacional.

Alguns autores acentuam o fato de que o projeto de modernidade no Brasil manteve o caráter elitista do sistema das artes plásticas, evidenciando o comprometimento ideológico da intelectualidade brasileira que, ao assumir o papel de esclarecedora da sociedade e condutora das massas, participa, de forma não assumida, da construção de uma *modernidade conservadora*.⁹⁰ Conforme Maria Amélia Bulhões Garcia, a renovação nas linguagens artísticas aconteceu apenas de forma parcial: o modernismo dos anos 20, por exemplo, resumiu-se a incorporar estilemas do cubismo e expressionismo, sem efetivamente romper com a visualidade acadêmica.⁹¹ No âmbito institucional, houve uma pseudo-renovação para que o modernismo pudesse ser incorporado às estruturas já existentes, mantendo-se antigos privilégios. A autonomia do sistema das artes plásticas na sociedade brasileira também não se consolidou, já que os artistas não conseguiram fortalecer o próprio meio profissional de maneira a permitir-lhes a emancipação (vide a constante aliança dos movimentos de renovação das artes plásticas com os projetos de desenvolvimento conduzidos pelo Estado). Seguindo um raciocínio similar, diante da manutenção do consumo privilegiado e distintivo das artes plásticas, a utopia de democratização implícita no projeto da modernidade não teria vingado no Brasil, e no seu

⁹⁰ GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Modernidade como projeto: mudança e conservação. In: GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A Semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 58-61.

⁹¹ *Ibid.*, p. 58-61.

âmbito, as artes plásticas foram incapazes de consolidar algum tipo de conhecimento específico.

Num primeiro momento, a idéia de uma *modernização conservadora* de que fala Zílio, ou de uma *modernidade conservadora*, de que fala Maria Amélia Bulhões parece conciliar-se perfeitamente bem com o caso do desenvolvimento artístico do Rio Grande do Sul. A resistência ao modernismo, sem dúvida, está relacionada ao perigo de perda das referências culturais de uma sociedade de tradição recente, e de condições sociais, políticas e econômicas muito instáveis.

2.9 Uma atmosfera de lirismo e mistério

Embora sua produção, infelizmente, não seja das mais extensas, Oscar Boeira⁹² foi, sem dúvida, um dos mais admiráveis artistas do sul do Brasil. Sobre o artista, diz Carlos Scarinci:

⁹² Oscar Boeira (Porto Alegre, 1883-1943) Pintor, desenhista e professor. Único filho homem numa aristocrática família de sete irmãos. Seus pais eram Virgílio Reis Boeira, comerciante em Porto Alegre, e Francisca Gonçalves Boeira. Transferiu-se em 1909 para o Rio de Janeiro, onde fez curso de iniciação à Academia Nacional de Belas Artes com Rodolfo Amoedo. Na Academia foi aluno de Eliseu Visconti. Em 1911 participou de exposição coletiva no Centro Artístico Juventus, da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, com alunos de Eliseu Visconti, obtendo sucesso de público e crítica. No mesmo ano retornaria a Porto Alegre, acometido de grave doença. Entre os anos de 1914 e 1917, a convite de Libindo Ferrás, lecionou na Escola de Belas Artes do Instituto de Belas Artes, sem remuneração. Também ministrou cursos particulares em seu atelier. Expôs no sul, pela primeira vez, em 1925, no *I Salão de Outono*, promovido pela Intendência da Prefeitura de Porto Alegre, onde foi considerado uma revelação. Em 1929 participou da exposição promovida pelo Instituto de Belas Artes, no Theatro São Pedro. Na ocasião, Getúlio Vargas, então governador do Estado, comprou a tela *Manhã de Bruma*, de 1918. Esta foi a única pintura que o artista vendeu em vida. Participou do Salão de Artes Plásticas da Exposição do Centenário Farroupilha, em

Sua pintura, de um Impressionismo ainda contido por forte disciplina acadêmica, deixou obras extremamente sensíveis, onde os campos sulinos e sua luminosidade são apreendidos com poesia e verdade. Seus retratos estão penetrados de uma atmosfera de lirismo e mistério. Seu ensino de desenho baseava-se, no entanto, unicamente na cópia rigorosa de gessos importados da Europa. Tivesse ensinado pintura, talvez houvesse imprimido orientação mais avançada à arte gaúcha. Não o fez, e seu ensino tendo sido de curta duração, deixou pouca influência sobre o futuro. Em 1917, sua insatisfação o levaria a demitir-se, embora lecionasse por idealismo, sem remuneração. Foi substituído por Augusto Luiz de Freitas, que partiria ano e meio depois para a Europa.⁹³

Data de 1917 a tela *Árvore Seca* (imagem 62), de alta densidade dramática. Há mesmo algo de romântico nessa pintura, em que se vê uma árvore solitária, perdida em meio ao descampado, e cercada de alguns poucos animais, indiferentes à passagem do tempo. Aliás, o tempo, tratado metaforicamente, parece ser o tema principal desta pintura. Desenhada contra um vasto céu, esta grande árvore, que, em algum momento do passado, já foi frondosa e exuberante, está agora reduzida à sua estrutura mínima e a ninguém pode abrigar do sol e da chuva; só pode mesmo funcionar como um sinal de que os ciclos da vida não podem ser interrompidos. A maneira como o tronco e os galhos da árvore foram construídos pictoricamente pouco diz respeito aos métodos acadêmicos tradicionais.

Na pintura de Oscar Boeira existe um acúmulo de material pictórico, uma densidade de cor, que não existe na obra de outros pintores, seus conterrâneos, em atividade no mesmo período. A tela *Recanto de Praça* (imagem 63) é um caso exemplar de

1935. Em 1939, participou do 1º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, no edifício Itálica Dommus, a mais significativa mostra até então realizada no Estado, de âmbito nacional. Foi premiado no evento com medalha de bronze. Por iniciativa do presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Carlos Alberto Petrucci, em 1943, seria realizada, na Galeria da Casa das Molduras, uma exposição póstuma, que foi também a primeira exposição individual de Oscar Boeira. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1983, organizou a mostra *Oscar Boeira 100 anos*. Vide PIETÁ, Marilene Burtet. Oscar Boeira: um pintor com luz própria. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Oscar Boeira*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; curadoria artística e Marilene Burtet Pietá. Porto Alegre, 1997. Catálogo. p. 5-22.

⁹³ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 22-23.

pintura em que a imagem não se define, em nenhum momento, pelo desenho linear, mas pelos volumes sugeridos pela combinação de cores. É pela associação de pinceladas, e pelo acúmulo de matéria colorida, que se formam os diferentes planos e os elementos que constituem a composição. Embora prevaleçam os verdes, vê-se que o artista não economizou na ampla gama de tons que empregou, em camadas sobrepostas. As vibrações tonais geradas pelo contraste de cores, aplicadas umas sobre as outras, sem se fundirem, e sem perderem a pureza que as individualiza, é uma característica importante nessa obra.

Nos anos de 1930, Oscar Boeira, ainda que tardiamente, tinha aderido plenamente ao impressionismo, e suas pinturas passaram a tratar de temas de menor densidade emocional, que encantam pela sua extraordinária beleza. É de 1934 a tela *Bordando no Jardim* (imagem 64), em que se vê uma jovem senhora, sentada confortavelmente numa poltrona verde, ocupada com seu trabalho manual. Veste um diáfano vestido branco e um chapéu de abas largas, tendo ao fundo um jardim florido. Os raios de sol incidem parcimoniosamente sobre a jovem, abrindo clarões de *branco sobre o branco* do vestido, sobre a pele alva, e sobre a palha do chapéu.

Data de 1936 a pintura *Moça com chapéu de palha* (imagem 65), cuja composição frontal cria uma estranheza pouco comum nas pinturas impressionistas. Vemos uma moça ao sol, com o rosto protegido pelo chapéu de longas abas, sentada em meio a um jardim, com um buquê de flores nas mãos. De olhos cerrados e feição tranqüila, a jovem encontra-se em profundo estado de paz espiritual, recebendo da natureza o que de mais precioso ela pode lhe dar. Sábia decisão essa do artista: tivesse ele permitido que um olhar candente se tornasse o ponto mais magnético da composição, poderia tê-la comprometido irremediavelmente. Ao contrário, evitou obviedades, tornando-a ainda mais encantadora. O vestido rosa-claro sobressai contra o fundo, que quase se precipita sobre a figura, feito de uma enorme quantidade de verdes, azuis, marrons e lilases. As flores avermelhadas, colocadas em posição de destaque, funcionam como um ímã para o olhar. Possivelmente

esta seja uma das melhores pinturas impressionistas realizadas no Brasil, mas que ainda não parece fazer parte da história da arte brasileira.

2.10 O crítico como organizador do campo artístico

Angelo Guido, ao chegar a Porto Alegre, em 1925, percebeu que as polêmicas que tinham movimentado São Paulo ainda não haviam atingido o meio intelectual e artístico da capital gaúcha. Homem culto, conhecedor da diversidade da cultura brasileira, tinha uma formação teórica e artística bem desenvolvida, em comparação com a de outros escritores e críticos de arte locais. Não lhe foi difícil, portanto, ocupar uma posição de destaque como intelectual, artista, crítico, professor e organizador de exposições de arte, num ambiente nitidamente provinciano. De fato, foi a primeira autoridade na área de artes visuais a exercer a crítica em toda sua plenitude no Rio Grande do Sul.⁹⁴ Não só era um artista experiente, como chegou a participar da primeira geração de modernistas brasileiros: seu ensaio *Ilusão* foi publicado na revista *Klaxon*, no fecundo ano de 1922. Lígia Chiapini Leite chega a comparar o papel de Angelo Guido com o do escritor Raul Bopp, que divulgava nas páginas dos jornais sulinos a cultura de outros lugares do Brasil.⁹⁵

94 SILVA, Ursula Rosa da. *A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias*. 2002. Tese (Doutorado em História do Brasil) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. 2 v.

95 LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 14-15.

O conjunto dos artigos escritos pelo autor mostra que se opunha ao que estava acontecendo em São Paulo e no Rio de Janeiro sob o rótulo de *modernismo*, por achar inócuo para a cultura brasileira reproduzir no país certas manifestações agressivas, em vigor na vanguarda européia. Em atos de ousadia desmedida não vislumbrava a possibilidade de criação da identidade nacional desejada pelos modernistas. Segundo ele, a parcela mais radical do modernismo produzia uma arte “deformadora e artificial”, incapaz de resolver os problemas da arte brasileira. Considerava que, no processo de libertação empreendido pelo artista em busca de sua expressão própria, não cabia extrapolar os limites do humanismo, nem das noções estéticas penosamente construídas pela cultura ocidental.

Também apontava o divórcio existente entre a produção artística e o público, que cada vez mais se tornava indiferente aos assuntos da arte. Sem compreender o que via, o público consumidor em potencial deixava de apreciar e de adquirir obras. Mas o crítico também se contrapunha às orientações rígidas do academicismo, e não aceitava a produção artística baseada em modelos ou na fria reprodução da realidade. Para ele, o artista deveria, através de sua “emoção plástica”, expressar a beleza presente na realidade; precisava libertar-se das imposições e buscar uma expressão própria: devia trabalhar ao ar livre, observar as pessoas, as paisagens, as ruas das cidades. O crítico paulistano combatia “as limitações impostas à arte, tanto pelo regionalismo como pelo nacionalismo, que dificultam a livre experiência e condicionam o artista ao uso de soluções demasiadamente exploradas”.⁹⁶ Para Angelo Guido, “[. . .] A arte não tem finalidade nacional, nem moral

⁹⁶ KERN, Maria Lúcia Bastos. Estado Novo: crítica de arte e ideologia. In: GARCIA, Maria Améris Bulhões. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 40.

nem religiosa e tanto menos regional. Todas essas coisas são limitações, e a arte é libertação.”⁹⁷

Na conferência histórica em que fez sua primeira aparição diante da intelectualidade local, publicada integralmente no *Diário de Notícias*, em outubro de 1925, Angelo Guido afirmava: “Eu gostaria que a arte moderna não fosse somente uma revolução da forma, mas sobretudo a expressão mais profunda de nosso espírito.”⁹⁸ A corrente modernista de São Paulo era, para ele, “um *reflexo* das escolas vanguardistas de além mar”: uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo e expressionismo, destituída do conteúdo espiritual que constituiu a base desses movimentos. Faltava aos brasileiros a cultura e o senso crítico necessários para distinguir as diferenças internas e seus aspectos essenciais.⁹⁹ Para o crítico, a preocupação nacionalista, surgida alguns anos depois da Semana de Arte Moderna, era o único aspecto sério do movimento, cuja complexidade, em raros momentos foi compreendida:

É preciso que se diga, a essa mocidade exaltada, que não é dando o nome de poesia pau-brasil, a umas tolices incompreensíveis, onde há imitações mediocres de processos mal compreendidos e onde as trigonometrias brancas andam de mistura com laranjas da China, batatas assadas, busca-pés e coqueiros sem sabiás de Gonçalves Dias, que se forma o espírito brasileiro. Todas essas coisas nada dizem da nossa alma, do nosso ambiente e dos nossos ritmos, e sim muito do nosso espírito de imitação e do nosso apego às coisas fúteis.¹⁰⁰

97 REGIONALISMO e Literatura. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 3, 1930.

98 ARTE Moderna. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 3, 6, 18 out. 1925.

99 ARTE Moderna. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 3, 6, 18 out. 1925.

100 ARTE Moderna. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 3, 6, 18 out. 1925.

O modernismo, teria valido, sobretudo, por ter revelado uma juventude transbordada de vida, irreverente, cheia de vigor, de audácia, capaz de escandalizar e de gargalhar, acabando de vez com o espírito romântico, triste e sombrio herdado das etnias que formaram o povo brasileiro:

Vivíamos decalcando obras francesas e adorando fósseis portugueses. Andávamos a dar satisfações ao Padre Antônio Vieira, Herculano, Castilho e outros clássicos enjoados, impressionados com gramáticas, filólogos, críticos imbecis, e empanturrados de velharias, e, de repente, soltamos uma gargalhada saudável e irreverente. Revoltados, gritamos como crianças malcriadas, puxando as barbas dos críticos severos e dos gramáticos, e fazendo uma fuga ao Osório Duque Estrada, desandamos numa vaia tremenda no passado e na tradição, descobrindo que somos moços alegres, brincalhões e que temos também, nós, os que viemos da melancolia de três raças tristes, um pouco desse espírito jovial e forte que os italianos chamam de *strafotenza*.¹⁰¹

Para concluir, o crítico disse que entendia por nacionalismo na arte alguma coisa de superior ao regionalismo. Algo como “a nossa expressão própria, o nosso ritmo, essa harmonia mágica que manifesta, no meio dos múltiplos fenômenos do universo, o modo de ser de nosso espírito, a característica do ambiente com que o espírito forma a sua unidade.” Terminou por expressar o seu desejo de que a “arte moderna não fosse apenas uma revolução da forma, mas uma expressão mais alta, mais pura, mais profunda do nosso espírito”.¹⁰²

101 ARTE Moderna. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 3, 6, 18 out. 1925.

102 Na argumentação de Angelo Guido, aparece uma abordagem mística, não rara entre autores e artistas latino-americanos, em que trata sobre a necessidade de buscar “a vida em si mesma” e “a realidade das coisas eternas”. Faz referência ao “jogo das forças cósmicas,” afirmando que “a eletricidade, a radiografia, a máquina a vapor, as turbinas e os motores, o automóvel e o aeroplano não nos afastaram da natureza”, e, pelo contrário, “nos integraram mais em suas palpitações rítmicas e no mistério de suas forças.” Achava que o homem tinha se irmanado com a natureza, numa colaboração mútua, mas que a arte ainda não tinha compreendido este

Por ocasião do Salão da Escola de Artes de 1929, Angelo Guido publicou nas páginas do *Diário de Notícias* uma série de artigos analisando o trabalho de alguns artistas, como João Fahrion, Oscar Boeira, Francis Pelichek e Libindo Ferrás. Em seus textos, não só analisava formalmente as obras, como buscava associá-las a escolas e tendências artísticas. Considerou João Fahrion um “espírito marcadamente moderno”; a pintura de Oscar Boeira era “intimista”; Francis Pelichek tinha uma preocupação “construtivista” (sic) ao priorizar o desenho sobre a cor, buscando construir formas sólidas; Libindo Ferrás tinha se acomodado no academicismo.¹⁰³

Tendo desempenhado um papel fundamental nos rumos tomados pelo campo das artes plásticas rio-grandenses dessa fase, concordava com a idéia de que a arte brasileira deveria mudar, e que não poderia continuar importando formas de arte européia. Embora tenha sido considerado um crítico conservador, Angelo Guido foi um agente de modernização, senão por outras razões, pelo menos por ter tomado posição contrária aos princípios do academicismo.

O crítico, que ainda viria a ser o principal biógrafo de Pedro Weingärtner, chamou a atenção do público, num de seus artigos, para “o mundo de minúcias e de detalhes insignificantes, inúteis e prejudiciais” verificado na obra do artista teuto-brasileiro. Preferia as opções estéticas de João Fahrion, Oscar Boeira, Sotero Cosme e Francis Pelichek, em cujas obras encontrava elementos de superação do academicismo.

processo como meio para “nos unificar com o universo e revelar seus eternos ritmos”. Conclamava a todos para que procurassem na vida o ritmo primitivo, e a própria vida se manifestaria como arrebatadora revolução estética. A arte deveria ser “a revelação da realidade pelo espírito, uma ponta de luz a perfurar as trevas do mundo”. ARTE Moderna. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 3, 6, 18 out. 1925.

103 KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997. f. 37.

Angelo Guido foi o primeiro a observar a resistência ao modernismo dentre os pintores gaúchos.¹⁰⁴ Ao fazer um balanço sobre a pintura produzida no Estado, afirmou: “O movimento artístico do Rio Grande não atingiu ainda a amplitude alcançada pelo movimento literário. Esse é de mais vastas proporções e de mais capacidade realizadora. Possui mesmo um cunho característico próprio, acentuado na nova geração, que falta em absoluto na pintura”. É compreensível que esta sua opinião tenha marcado profundamente o meio intelectual e artístico local, a ponto de que a historiografia da arte tenha assumido as mesmas posições ao longo dos anos, reproduzindo a idéia de que, pelo menos na pintura, não houve espaço para as inovações modernistas no Rio Grande do Sul. No entanto, não se pode desconsiderar que significativas transformações foram se processando, tanto na escolha dos temas a serem tratados, como na maneira de representá-los. Desta forma, podemos perceber que a adesão a procedimentos artísticos de caráter moderno aconteceu, ainda que de maneira titubeante, no meio gaúcho, propiciando a aceitação de novos parâmetros para a produção e fruição de obras de arte.

104 CESAR, Guilhermino; GUIDO, Angelo. *Araújo Porto Alegre: dois estudos*. Porto Alegre: SEC, 1957. p.179.

2.11 Um artista contidamente moderno

Embora criticasse o apego às soluções convencionais, que observava em outros pintores, como artista, portanto, Angelo Guido escolhia temas pouco perturbadores e preferia pintar os recantos acolhedores da cidade. Data de 1945 a pintura *Entardecer* (imagem 66), que cristaliza um momento em que uma bela paisagem se transforma sob a rápida diminuição da luz que a inundava. A linha do horizonte se encontra abaixo da metade da tela, e em primeiro plano podemos ver uma vegetação em tons mais vivos e escuros. Gradativamente, as tonalidades vão ficando mais diluídas, em direção ao fundo. A maior parte da pintura é ocupada por um céu esplendidamente iluminado. Ao fundo, as paredes laterais das construções refletem a luminosidade que ainda resiste ao final da tarde. Apesar do tratamento pictórico dispensado à paisagem, com pinceladas rápidas e seguras, não há nada de tão excepcional nesta pintura que possa colocá-la no rol das obras de vanguarda que tenham sido produzidas no Rio Grande do Sul. Angelo Guido praticava, portanto, uma pintura bastante convencional, que só não pode ser considerada acadêmica por causa de certos procedimentos de preparação da tela, pela maneira como aplicava as tintas, e pela combinação de tons. As cores que utiliza pertencem a uma palheta de tons mais altos e brilhantes do que as de Libindo Ferrás, por exemplo. Ele também parece aplicar maior objetividade no processo de captação da realidade visível.

A famosa ponte do riacho, que serviu de inspiração para tantos artistas, também foi representada por Angelo Guido, numa pintura de boa qualidade (imagem 67), em que o artista explora, com poucos elementos, uma grande variedade de texturas, salientando a incidência da luz sobre os corpos e o reflexo produzido na água. Nessa obra, as pinceladas, feitas com tinta muito espessa, mostram a luta do artista em adotar maior espontaneidade

na construção da pintura, contra seu próprio impulso ordenador e racionalista. Também é de Angelo Guido uma pintura que tem como tema o processo de modernização da cidade, prenunciando o início da verticalização urbana (imagem 68). Nela aparece um casario antigo, em lotes portugueses, condenados à destruição. A perspectiva do artista, não era, no entanto, saudosista. Ele tratou as superfícies das paredes banhadas de luz, como planos de cor, num processo que poderia levá-lo, com um pouquinho mais de ousadia, a uma composição abstrata. Parece ter freado, por opção de cunho ideológico, seu impulso rumo a uma abstração geometrizada. Todos os elementos que poderiam conduzir sua obra à perda das referências nos dados da realidade estavam em gestação neste momento.

Artistas como Angelo Guido talvez até tivessem vontade de realizar experiências inovadoras, mas, se eles não se adaptassem ao gosto preponderante, poderiam inviabilizar um lento e difícil jogo de aproximações com um público tímido, que ainda precisava ser conquistado. Isso fez com que esses artistas se tornassem os defensores dos ideais estéticos de uma parcela da elite “letrada”, que se esforçava para atingir um estatuto de total autonomia em relação ao centro político e econômico do país. A esta altura, estava patente que um maior investimento em assuntos culturais poderia dar suporte a ações mais ambiciosas da esfera política.

2.12 O desrespeito às regras acadêmicas

Angelo Guido via em Leopoldo Gotuzzo¹⁰⁵ um artista que, em seus procedimentos pictóricos, tinha aderido a muitas das contribuições dos impressionistas, desrespeitando, inclusive, certas regras obrigatórias na representação da anatomia humana apregoadas pela pintura academicista. Ao escrever sobre o artista, dizia o crítico:

¹⁰⁵ Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, 1887 – Rio de Janeiro, 1983). Pintor e desenhista. Filho de Caetano Gotuzzo e de Leopoldina Netto. Em 1900 inicia estudos no Colégio Gonzaga. Realizou estudos de pintura com Frederico Trebbi. Em 1909 viaja para Roma, a fim de realizar estudos com o pintor Joseph Nöel. Entre 1914 e 1915, permanece em Madri, e expõe a tela *Madrilena*. Envia obras ao Salão Nacional do Rio de Janeiro. Recebe menção honrosa por *Mulher do Vestido Preto*. Em 1916 participa do *Salão Nacional do Rio de Janeiro*, com a tela *Repouso*, pela qual recebe medalha de bronze. Pinta paisagens em Segóvia e transfere-se para Paris. Em 1917 participa do Salão Nacional do Rio de Janeiro, com *Estudo de Figura*. Pinta paisagens em *Montigny-sur-Loire*. Em março de 1918, quando começam os bombardeios sobre Paris, decide voltar para o Brasil. Enquanto aguarda abertura de fronteiras, pinta nos Pireneus Orientais. Desembarca em Montevidéu e chega a Pelotas em novembro. Em 1919 em meio ao terrível surto de gripe espanhola que assolou a cidade, realiza sua 1ª Exposição Individual em Pelotas, no Salão de Biblioteca Pública. Também realiza exposições em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Participa do Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, com *Estudo de Nu*, pelo qual recebe Medalha de Prata. Em 1920 radica-se no Rio de Janeiro, onde monta ateliê. Em 1922 recebe Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, com *Retrato de Criança*. No mesmo ano, expõe no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1923 realiza sua segunda exposição em Pelotas, na Biblioteca Pública. Expõe em Porto Alegre e no Salão Nacional de Porto Alegre. No mesmo ano pinta *Almofada Amarela*. Em julho de 1927 regressa à Europa, fixando-se em Portugal. Pinta em Porto, Minho e Algarves. Em 1928 participa da Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Em 1929 expõe em Lisboa; viaja para Paris. Pinta na Bretanha. No final de 1930 volta ao Brasil, trazendo muitas obras feitas em Portugal e na França. Em 1933 expõe em Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Em 1935 pinta na cidade histórica de Piratini; expõe em Pelotas e Porto Alegre, no Centenário Farroupilha. Em 1939 Expõe no Salão Paulista um *Estudo de Nu*, pelo qual recebe Grande Medalha de Prata. No mesmo ano, recebe o Grande Prêmio no I Salão de Belas Artes de Porto Alegre, com *Écharpe Rosa*. Em 1940 participa do 8º Salão Paulista de Belas-Artes e do Salão nacional do Rio de Janeiro. Em 1943, recebe Medalha de Prata no I Salão de Petrópolis, e o Prêmio Antônio Parreiras no Salão Fluminense de Belas Artes. Em 1945 recebe Pequena Medalha de Ouro com a tela *O velho pensativo*. Em 1949 expõe em Bagé e em Pelotas. Em 1950 escreve artigo elogiando os murais de Aldo Locatelli na Catedral de Pelotas. Em 1952 participa da mostra *Um Século de Pintura Brasileira*, no Museu Nacional de Belas Artes. Em 1954 recusa convite para lecionar na Escola de Belas Artes de Pelotas. Em 1955 é criado o Salão Leopoldo Gotuzzo na Escola de Belas Artes, com obras doadas pelo artista. Em 1961 participa da mostra *Arte Rio-grandense do Passado ao Presente* no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Em 1962 expõe em Pelotas. Em 1967 recebe Medalha de Ouro no Salão de Maio da Sociedade Brasileira de Belas-Artes. Em 1972 acontece grande retrospectiva em Pelotas, em comemoração aos seus 85 anos. Em 1973 recebe Grande Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes, pela tela *Figos*. Falecimento do artista, aos 96 anos. In: ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p.244-245; MUSEU de Arte Leopoldo Gotuzzo. *L.Gotuzzo. Exposições comemorativas ao centenário de seu nascimento, 1887-1987*. Porto Alegre/ Pelotas: Secretaria do Estado da Educação e da Cultura/ Universidade Federal de Pelotas, 1987. Catálogo.

Leopoldo Gotuzzo é incontestavelmente, na atualidade, a mais forte afirmação de pintor no Rio Grande do Sul. [...] Sem deixar-se influenciar pelas tendências extremistas do modernismo importado da balbúrdia estética das novas escolas européias, Leopoldo Gotuzzo vem realizando a sua obra consciente da sua diretriz, sem atropelos, sem tentativas para pôr-se em evidência [...].¹⁰⁶

De fato, talvez esse tenha sido o pintor gaúcho que melhor representou a transição entre um academicismo tardio e um modernismo tímido, mas de grande carga expressiva. É de 1916 o nu intitulado *Repouso* (imagem 69), em que a figura de uma mulher recostada sobre um divã destaca-se de um entorno feito em sutis gradações entre o marrom e o bege. O efeito de iluminação incide mais sobre o corpo desnudo da mulher, e sobre o canto esquerdo, em que um panejamento claro funciona como um poderoso anteparo refletor de luz. O rosto, cuja expressão está discretamente oculta, ficou numa zona mais sombria. A tessitura acadêmica desta obra, de grande apuro técnico, é indiscutível, e merece atenção, a despeito do fato de se constituir num procedimento que já entrava em desuso nessa época.

Data do mesmo ano de 1916 a tela *O Velho da Capa* (imagem 70), que representa, com grande economia de meios, mas com um resultado altamente realístico, um homem idoso, com barbas brancas, vestindo chapéu e capa escuros, que tem ao pescoço um lenço vermelho, símbolo de uma das facções políticas que disputavam o poder no Estado – os chamados *Maragatos*, que combatiam as forças governistas. Esta talvez seja uma das melhores pinturas de tema regionalista, já com fatura moderna, mostrando uma figura típica do sul do Brasil. Outra tela clássica de Leopoldo Gotuzzo, premiada no Salão Nacional do Rio de Janeiro, é datada do ano anterior, 1915. Em *Mulher de Vestido Preto* (imagem 71), o artista mostra uma figura feminina em pé, quase de corpo inteiro, que, com uma das mãos na cintura, segura uma flor vermelha. Da composição, em que predominam

¹⁰⁶ GUIDO, Angelo. A pintura no Rio Grande do Sul. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 2, 1929.

os tons escuros, sobressaem as partes visíveis do corpo da mulher – cabeça, pescoço e braços, feitas numa tonalidade de pele muito alva.

Mas a passagem do artista pela Europa, num período em que a pintura pós-impressionista já tinha gerado uma tradição importante, se faz sentir numa paisagem dos Pirineus, datada de 1918, *Aspecto de Amelie les Bains* (imagem 72), que foge inteiramente aos parâmetros acadêmicos. Nela não se percebe mais a dominância do desenho. Ao contrário, são as áreas de cor que a constroem; são os planos de maior luminosidade ou opacidade que criam dinamismo na composição. O artista que a pintou compreendia, com profundidade, o significado da pesquisa empreendida por Paul Cézanne.

Já na conhecida tela *Almofada Amarela*, datada de 1923 (imagem 73), o pintor volta a utilizar os procedimentos acadêmicos, desta feita de maneira híbrida, porque a maneira como os volumes são definidos está contaminada pela percepção cezanneana, que absorvera anos antes. O corpo desnudo da mulher, visto de costas, assim como todas as outras superfícies, incluindo a da almofada amarela, recebem um tratamento de natureza-morta. São transformados em meros objetos de investigação pictórica.

Em várias de suas pinturas posteriores, o artista exploraria tendências que variaram entre o impressionismo e o pós-impressionismo. A execução da *Paisagem de Monte Bonito* (imagem 74), de 1933, deve ter sido, para Leopoldo Gotuzzo, um alibi para criar uma composição absolutamente harmoniosa, em tons de verdes e azuis. A esta altura, o pintor já trabalhava com a redução dos elementos, com a sugestão das formas, ao invés de sua descrição detalhada, e com a ênfase mais sobre a pintura em si do que sobre o tema. Nunca, entretanto, abandonou a figuração, e sempre manteve o domínio sobre o uso das cores, que deve ter aprendido, ainda muito jovem, na sua fase de iniciação, no ateliê do velho mestre Frederico Trebbi.

2.13 Presença invisível

Se houve, no Rio Grande do Sul, um artista assumidamente moderno, que em competência técnica nada deveu a muitos de seus colegas europeus que conheceram grande notoriedade, a não ser pela pouquíssima quantidade de obras que deixou, e pelo incompreensível anonimato em que viveu, esse foi o austríaco Gustav Epstein¹⁰⁷. O admirável artista, de quem pouco se sabe, a não ser que foi professor de Carlos Scliar, e de que foi membro de uma associação de artistas surgida no final da década de 1930 (*Associação Francisco Lisboa*), nos deixou raros, embora magníficos, sinais de sua presença no Rio Grande do Sul. Sem dúvida, Gustav Epstein era portador de um repertório artístico invejável, perfeitamente atualizado em relação aos aportes das correntes modernas, o que se pode perceber pelo tratamento dados às formas, e pelos efeitos obtidos com o mínimo de recursos plásticos.

É dele a pintura *Mulher Sentada* (imagem 75), de 1939, de pequenas dimensões, e carregada de um expressionismo psicologizado. A figura feminina, sentada com as pernas encolhidas, mãos unidas sobre os joelhos, e cabeça abaixada, está levemente deslocada para a esquerda. Embora nada se possa adivinhar do ambiente que cerca essa mulher, muito se pode inferir sobre o seu melancólico estado de espírito. Visivelmente angustiada,

¹⁰⁷ Gustav Epstein (Áustria, ?-?) Gravador e pintor. Fixou-se no Rio Grande do Sul na década de 1930. Trabalhou como ilustrador na Editora do Globo. Foi membro da Associação Francisco Lisboa. Dava aulas de desenho e pintura no seu ateliê. Foi professor de Carlos Scliar. Seu desenho e sua pintura chamam atenção pela alta qualidade técnica.

ela se apresenta vestida com uma camisola branca, sob um casaco escuro. Na sua incontestável solidão, só a acompanha uma luz difusa, que parece vir de uma janela – cuja existência está sutilmente indicada ao fundo. Tudo ao seu redor desapareceu, transubstanciado em matéria densa, formada de pensamento e dor.

É do mesmo autor a aquarela *Nu Feminino* (imagem 76), reveladora de um desenho de rara fluência, e já eivada de características próprias da modernidade, tanto pelo tratamento dado à figura, como pelo tema, da mulher atraente, sedutora e em processo de liberação sexual, que lembra a estética praticada pelos artistas da *Secessão de Viena*, na passagem do século XIX para o XX. Poucos detalhes conferem volume ao corpo esguio da mulher. Visto de costas, é definido com recursos mínimos, numa linha contínua e segura, sobre o branco do papel. Seu farto cabelo é apenas indicado por uma mancha de cor alaranjada. Gustav Epstein também assinou a extraordinária aquarela *Cabeça de Velha* (imagem 77), em que exhibe sua grande habilidade para representar, através de delicadas e transparentes manchas de cor, o sereno e resignado rosto de uma anciã. A imagem exacerbada, que tende a transbordar os limites do papel, parece fazer menção a um tipo de enquadramento, e de aproximação do objeto de interesse, que foi popularizado pelo cinema. Por razões que desconhecemos, ainda não devidamente explicitadas, a presença desse artista estrangeiro de origem judaica, não recebeu, por parte dos intelectuais e críticos de arte atuantes no Rio Grande do Sul a devida atenção.

2.14 Avanços cautelosos

Como vimos, a posição periférica do Estado do Rio Grande do Sul em relação aos poderes centrais, o conservadorismo das elites locais, e a falta de repertório cultural da sociedade sulina no campo das artes visuais não permitiram o surgimento de instituições de incentivo à produção artística durante todo o século XIX, embora existissem indivíduos dispostos a entregar o melhor de suas energias para a criação de um ambiente propício ao trabalho artístico. Nos primeiros anos do século XX, já se disseminavam, nos centros culturais brasileiros mais fortalecidos, preocupações muito específicas do terreno das artes plásticas. A esta altura, não era mais suficiente defender e incentivar o trabalho dos artistas. Era preciso saber a que tendência artística eles pertenciam: se eram partidários da arte acadêmica, ou se desejavam aderir às inovações conceituais e técnicas, que estavam alterando radicalmente as artes plásticas em várias partes do mundo. Aderir à arte moderna criava a possibilidade, antes inexistente, de sobrepujar a falta de tradição artística do Brasil, através da busca da autenticidade, da originalidade, e mesmo do espírito nacional.

Evidentemente, notícias sobre as novas práticas artísticas chegaram ao extremo sul do Brasil pelas mais variadas vias, incluindo a presença de escritores e artistas modernos em Porto Alegre em várias ocasiões. Esse processo de aproximação com a arte moderna resultou em adesões, ainda que pouco convincentes, e fortes resistências, no seio do segmento artístico. Não obstante, muitas são as reservas e distinções entre o que se passou no território rio-grandense sob o rótulo de modernismo.

É certo que a sociedade gaúcha não viveu o processo de industrialização e de grandes mudanças tal como as sociedades modernas mais características. Contudo, sabe-se que o meio intelectual gaúcho estava bastante bem informado sobre os principais

acontecimentos culturais do centro do país e mesmo do exterior, como foi o caso dos escritores que se consideraram modernistas desde cedo, e mantinham estreitos elos de ligação com os principais mentores do movimento em nível nacional.

Possivelmente, em função do forte conservadorismo de uma elite baseada na tradição rural, que não tinha muito apreço por novidades que colocassem em risco sua posição hegemônica, a arte modernista não tenha vingado no sul do Brasil, a não ser em versões atenuadas – espécie de “reflexo” fantasmagórico das proposições das vanguardas artísticas. Entretanto, esta questão parece ser um pouco mais complexa. Na primeira metade do século XX, nenhum tipo de tradição artística que seguisse os modelos europeus tinha, de fato, vingado no sul do Brasil, em estado “puro”. Na pintura, principalmente, tanto o academicismo quanto algumas correntes modernas apareceram apenas em espectro, com suas forças propulsoras mais importantes desativadas. Mas o distanciamento das premissas de diferentes movimentos estéticos não há de ter sido uma mera incapacidade de criar a partir de novos elementos, nem mesmo uma falta de habilidade para a imitação literal dos novos valores. Esta “impureza” estilística, essa aparente falta de competência técnica, pode ter sido uma enorme resistência ao “novo”, tão característica nos meios provincianos. Não obstante, também pode ser vista sob o ponto de vista da resistência cultural, manifesto no desejo, ainda que inconsciente, de fugir das pré-determinações artísticas que não diziam respeito à realidade local, e da conseqüente transformação dos modelos artísticos europeus. Esse processo de adaptação das matrizes artísticas existiu desde os tempos coloniais no Brasil. Basta lembrar das significativas diferenças da cultura barroca brasileira em relação aos modelos europeus.

Tivesse o Instituto de Belas Artes, criado logo no início do século, exercido de maneira mais despótica o controle sobre a fidelidade aos modelos estéticos, possivelmente esse fenômeno nunca tivesse acontecido. De fato, na sua primeira fase, esta instituição não

teve forças suficientes para se fortalecer, e nem para consolidar o academicismo. Os estilos tendiam a se fundir indiscriminadamente, produzindo uma hibridização entre diferentes tipos de convenções. Se a “fusão” estilística gerada pela má assimilação da estética academicista e da estética moderna provocava avanços cautelosos, também colocava o objeto artístico numa posição algo marginal. Destituídos da carga de conhecimento conquistada por séculos de cultura artística ocidental, ou da coragem de se antepor a estes mesmos princípios, os produtos artísticos domesticavam-se na forma de adornos domésticos. Não serviam a grandes causas; não eram capazes de produzir reflexão sobre os grandes temas históricos, políticos ou filosóficos; não provocavam fortes identificações culturais. Eram coisa supérflua – espécie de perfumaria visual, perfeitamente dispensável, na vida de pessoas em cuja memória coletiva ainda estavam indeléveis as lembranças de tempos penosos, ou que ainda sofriam as penúrias resultantes da falta de recursos materiais. Reforçava-se, por conseguinte, para grande parte da população, o caráter não essencial da produção artística, que podia ser entendida como um exercício extravagante, procurado pelas camadas da sociedade que viam na aquisição de obras uma possibilidade de afirmação do estatuto social.



Imagem 35. Libindo Ferrás. *Paisagem*, 1924. Óleo sobre tela, 87 x 158,5 cm.



Imagem 36. Libindo Ferrás. *Marinha*, 1924. Óleo sobre tela.



Imagem 37. Libindo Ferrás. *Fim de tarde no Guaíba*, 1925. Óleo sobre tela colada em madeira, 16 x 27 cm.



Imagem 38. Libindo Ferrás. *Sem título*, 1933. Óleo sobre madeira, 14 x 23 cm.



Imagem 39. José Rasgado. *Ave Noturna*, 192?. Desenho.



Imagem 40. José Rasgado. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1929, capa, n.5.

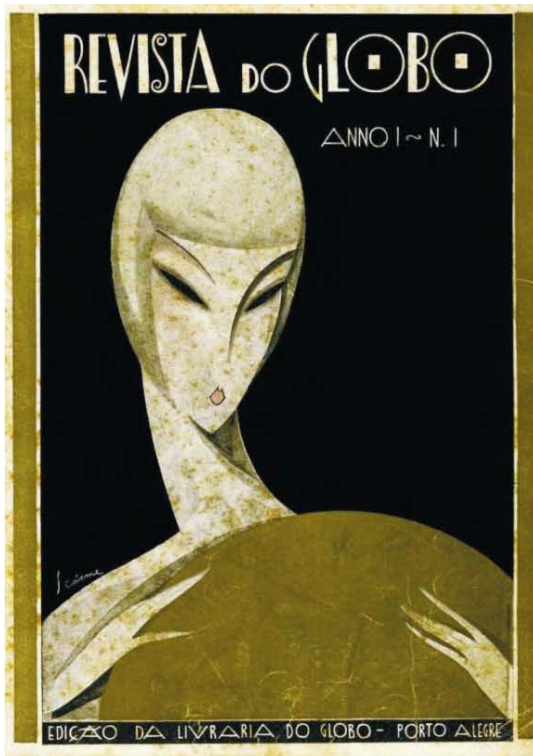


Imagem 41. Sotero Cosme. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1929, n.1, capa.



Imagem 42. Sotero Cosme. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1929, n.3, capa.



Imagem 43. João Fahrion. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1929, n.11, capa.



Imagem 44. João Fahrion. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1929, n.14, capa.

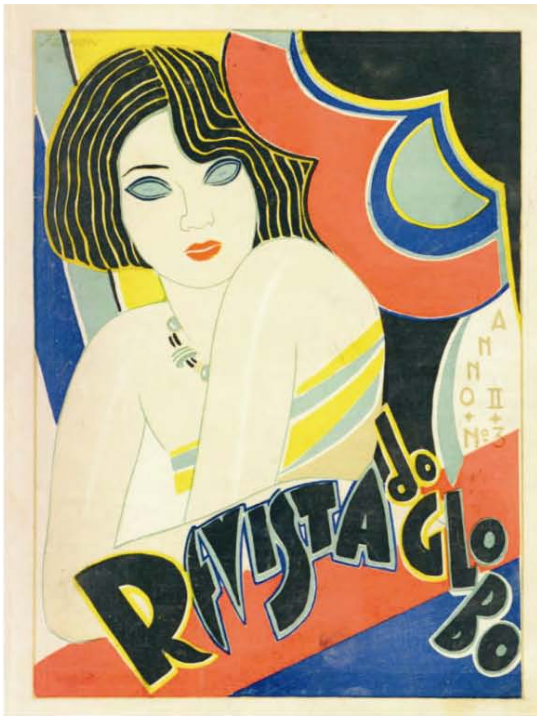


Imagem 45. João Fahrion. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1930, n.03, capa.



Imagem 46. Francis Pelichek. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1929, n.20, capa.



Imagem 47. Sotero Cosme. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1935, n.20, capa.



Imagem 48. Nelson Boeira. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1933, n.14, capa.

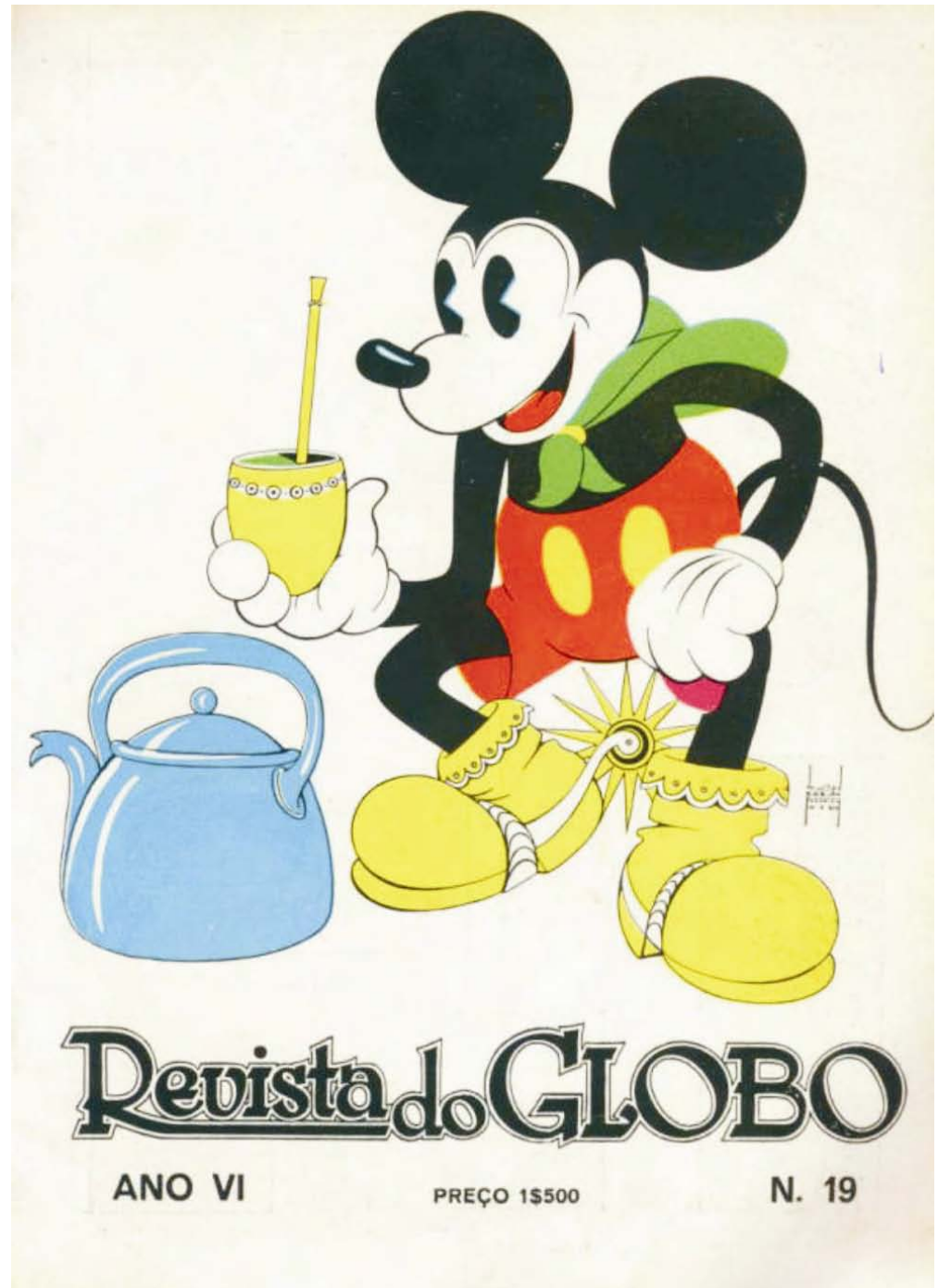


Imagem 49. Nelson Boeira. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1935, n.19, capa.



Imagem 50. Nelson Boeira. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1933, n.169, capa.

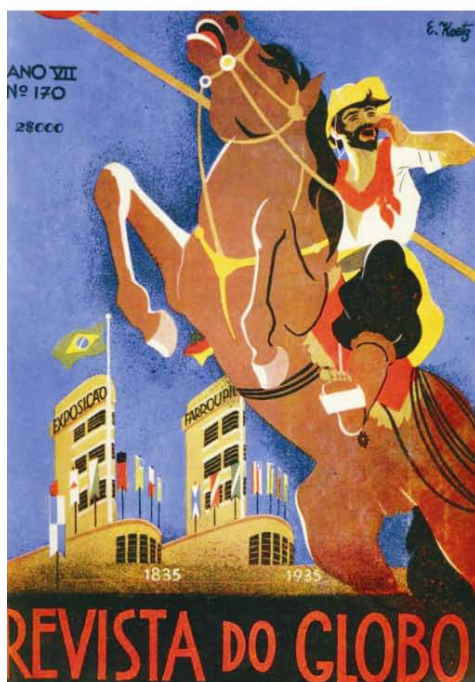


Imagem 51. Edgar Koetz. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1936, n.170, capa.

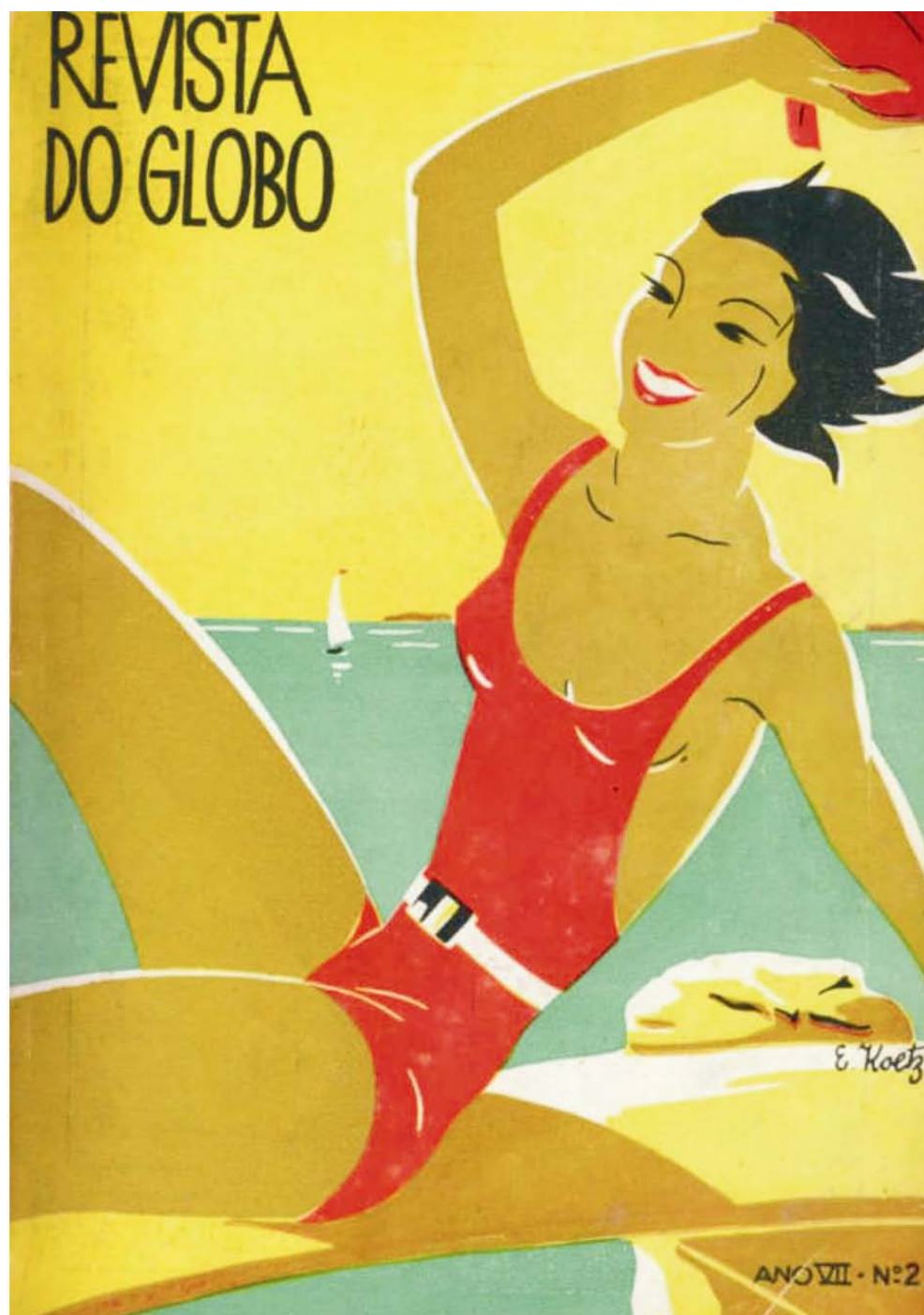


Imagem 52. Edgar Koetz. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 1936, n.02, capa.



Imagem 53. Francis Pelichek. *O Beco do Poço*, 1925. Aquarela e nanquim sobre papel, 39,5 x 30 cm.

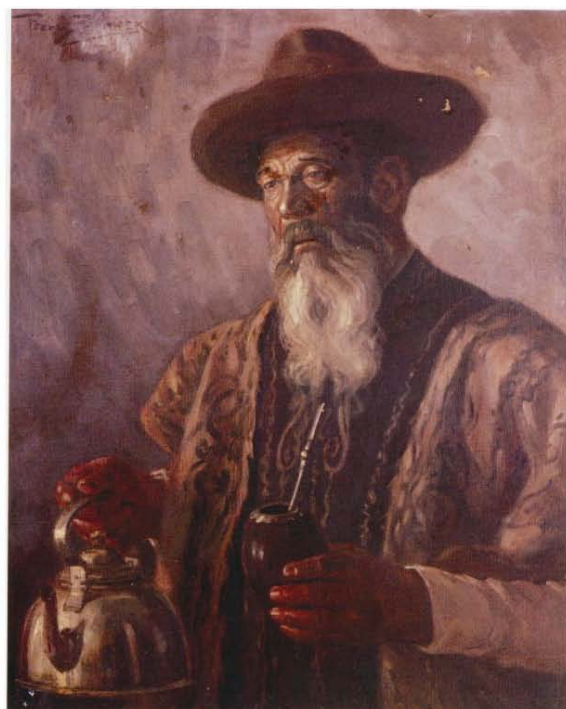


Imagem 54. Francis Pelichek. *Velho chimarreando*, 1929. Óleo sobre tela, 66 x 54 cm.



Imagem 55. Francis Pelichek. *Sem título*, sem data. Aquarela sobre papel, 41 x 29 cm.



Imagem 56. Francis Pelichek. *Guarda municipal*, sem data. Pastel sobre papel, 41,5 x 34 cm.



Imagem 57. Luiz Maristany de Trias. *Barco no estaleiro*, 1939. Óleo sobre madeira.

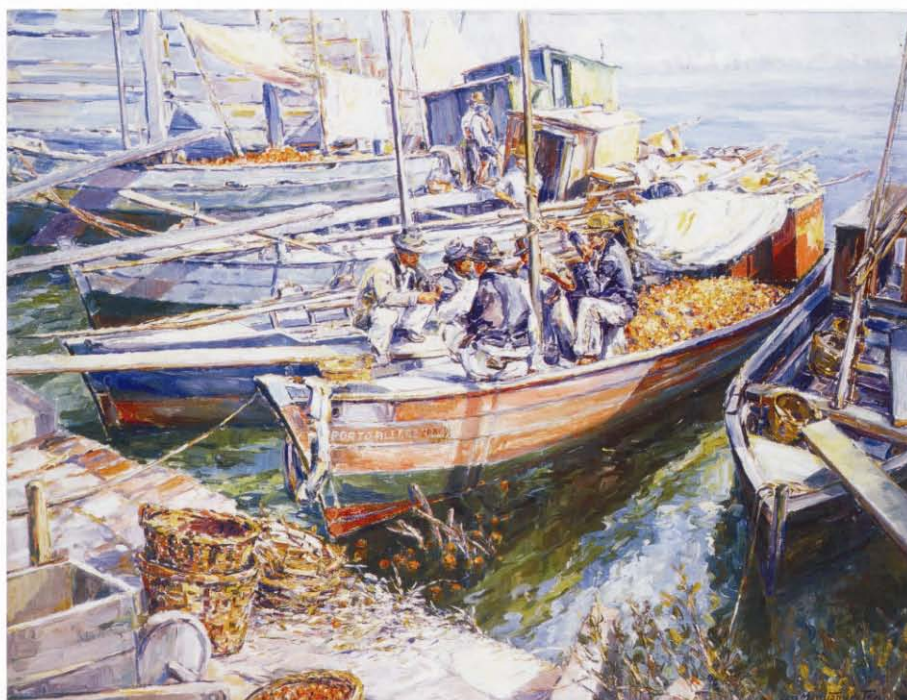


Imagem 58. Luiz Maristany de Trias. *Vendedores de laranjas - Navegantes*, sem data. Óleo sobre madeira, 90 x 120 cm.



Imagem 59. João Fahrion. *Retrato de Senhora*, sem data. Óleo sobre cartão, 35 x 25,5 cm.



Imagem 60. João Fahrion. *Retrato de Nori*, 1939. Desenho a pastel sobre papel, 60 x 40 cm.



Imagem 61. João Fahrion. *Retrato de Roseli Becker*, 1956. Óleo sobre madeira, 79 x 70,5 cm.

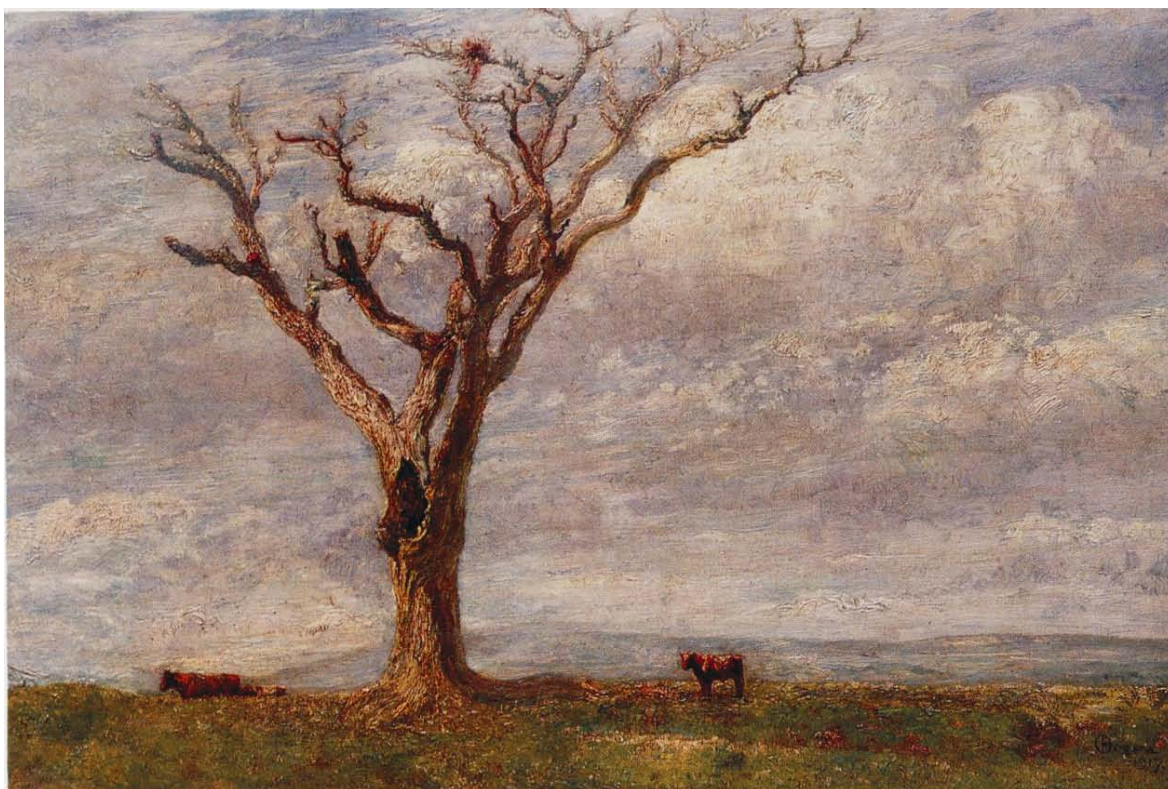


Imagem 62. Oscar Boeira. *Árvore seca*, 1917. Óleo sobre tela, 55 x 81,5 cm.

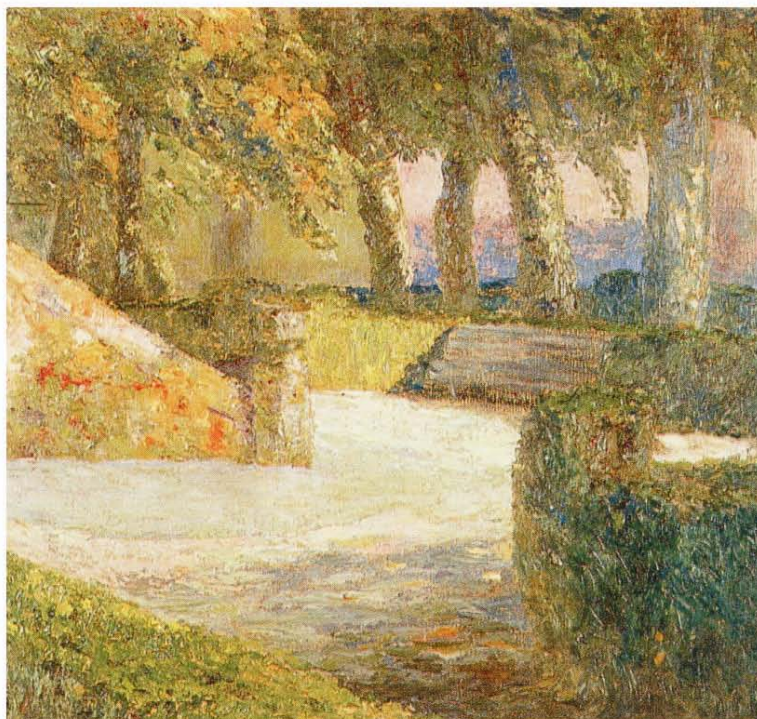


Imagem 63. Oscar Boeira. *Recanto de praça*, sem data. Óleo sobre tela, 47 x 58,5 cm.



Imagem 64. Oscar Boeira. *Bordando no jardim*, 1934. Óleo sobre tela, 38 x 48 cm.



Imagem 65. Oscar Boeira. *Moça com chapéu de palha*, 1936. Óleo sobre tela, 80 x 64 cm.



Imagem 66. Angelo Guido. *Entardecer*, 1945. Óleo sobre tela, 68,5 x 88,5 cm.



Imagem 67. Angelo Guido. *Ponte do riacho*, sem data. Óleo sobre cartão, 32 x 50 cm.



Imagem 68. Angelo Guido. *Paisagem*, sem data. Óleo sobre tela, 49,5 x 59,2 cm.



Imagem 69. Leopoldo Gotuzzo. *Repouso*, 1916. Óleo sobre tela, 100 x 150 cm.



Imagem 70. Leopoldo Gotuzzo. *O velho de capa*, 1916. Óleo sobre tela, 86 x 66 cm.



Imagem 71. Leopoldo Gotuzzo. *A mulher de vestido preto*, 1915. Óleo sobre tela, 114 x 69 cm.

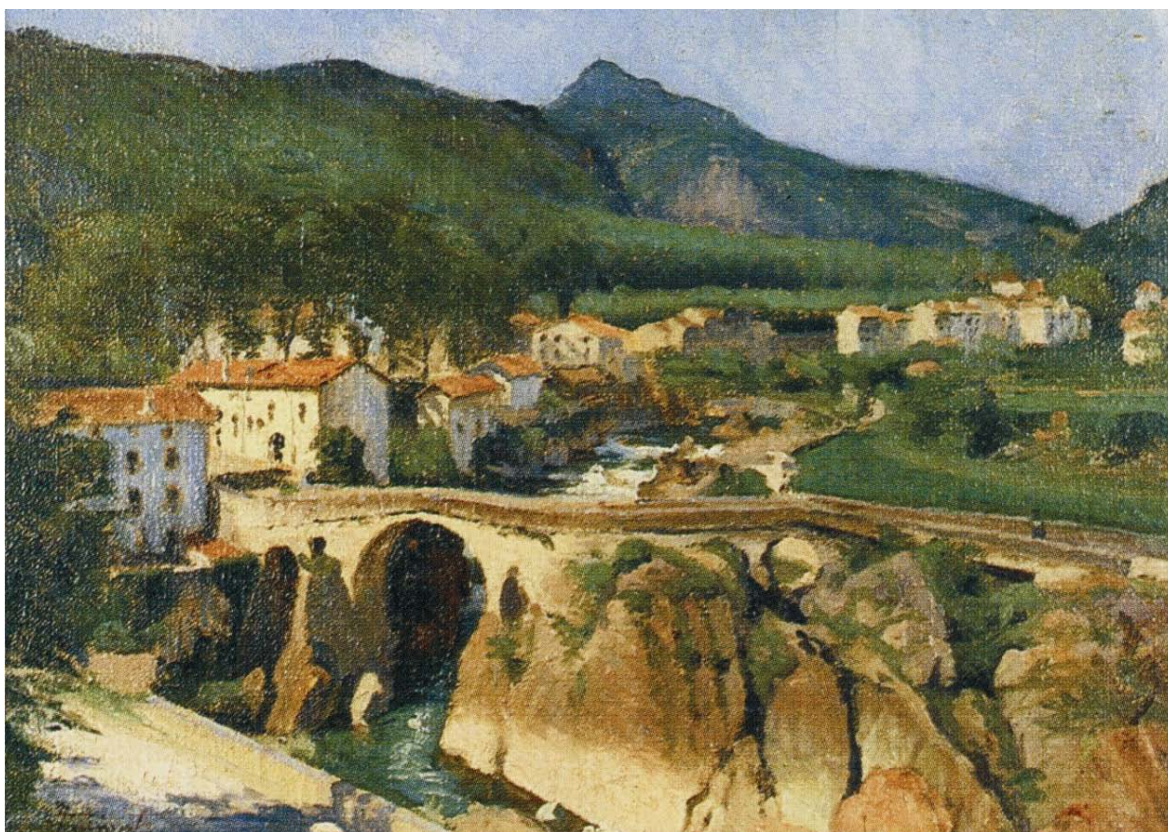


Imagem 72. Leopoldo Gotuzzo. *Aspecto de Amelie les Bains (Pirineus)*, 1918. Óleo sobre tela, 41 x 56 cm.

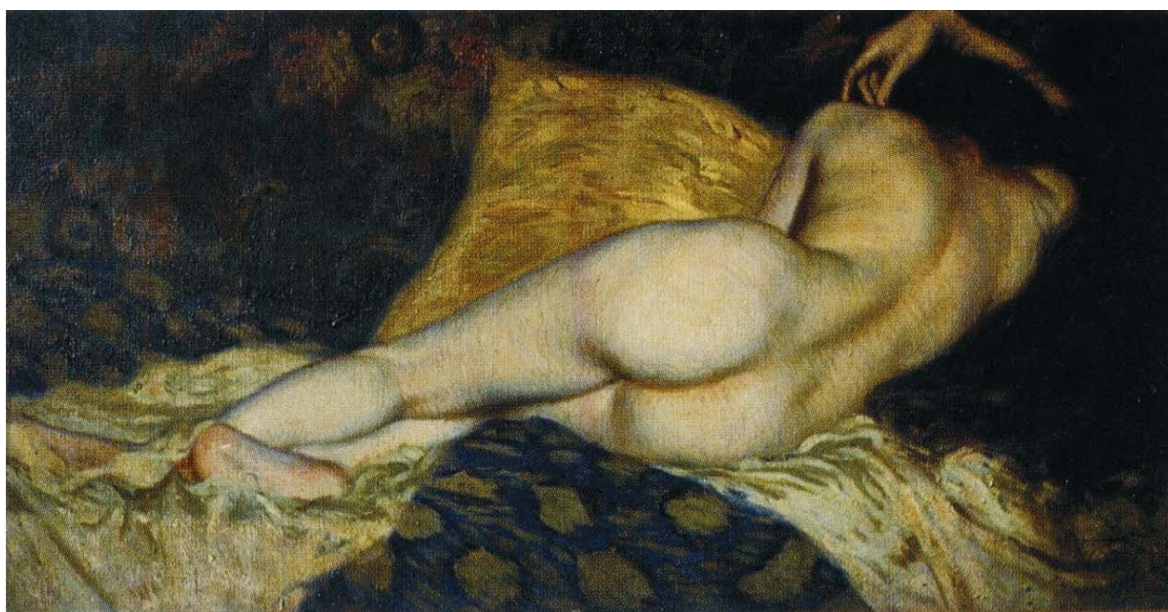


Imagem 73. Leopoldo Gotuzzo. *Almofada amarela*, 1923. Óleo sobre tela, 60 x 116 cm.



Imagem 74. Leopoldo Gotuzzo. *Paisagem de Monte Bonito*, 1933. Óleo sobre tela, 50 x 74 cm.



Imagem 75. Gustav Epstein. *Mulher sentada*, 1939. Óleo sobre madeira, 25 x 29 cm.



Imagem 76. Gustav Epstein. *Nú feminino*, sem data. Aquarela sobre papel.

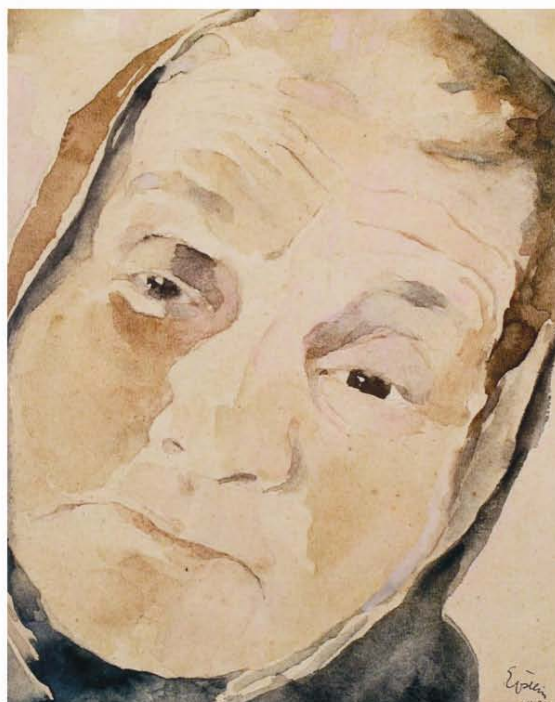


Imagem 77. Gustav Epstein. *Cabeça de Velha*, sem data. Aquarela sobre papel.

C A P Í T U L O 3

A eterna luta contra as condições adversas

Enquanto no campo político, no início da década de 1930, uma série de mudanças se processava, dando maior evidência nacional ao Rio Grande do Sul¹, no campo da cultura o Estado ainda sofria pela falta de um público mais instrumentalizado, que pudesse apreciar e incentivar a produção artística. Visivelmente, o desenvolvimento do gosto por arte estava ligado à adoção de novos comportamentos citadinos. Sem dispor dos equipamentos urbanos próprios das grandes metrópoles, poucas chances teriam os artistas de desenvolver e de divulgar adequadamente seu trabalho. A maioria dos profissionais já tinha percebido que a ampliação do público só se daria quando os temas das obras refletissem melhor os valores culturais locais. Situada entre o desejo de aderir ao

1 Vitoriosa a Revolução de 1930, um conjunto de políticas econômicas e sociais implementadas pelo presidente Getúlio Vargas acelerou o processo de modernização da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, iniciava-se um período marcado pela limitação das liberdades individuais. Um Estado centralizador e intervencionista tornou-se o principal responsável pelo desenvolvimento econômico do país, que deixava de ter uma economia essencialmente agro-exportadora para se transformar em uma sociedade urbano-industrial. Em tempos de radicalização política em todo mundo, especialmente em países como Itália e Alemanha, vigoravam tendências anti-democráticas, e o novo governo brasileiro dava sinais de que poderia assumir uma conotação fascista. Organizavam-se movimentos políticos radicais, mobilizadores das massas, como a Ação Integralista Brasileira (AIB), de direita, e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), de esquerda. Importantes medidas sociais alteravam a condição dos trabalhadores. Simultaneamente ao processo que culminou na regulamentação das profissões e no reconhecimento dos direitos trabalhistas, criava-se a Justiça do Trabalho, visando medidas conciliatórias que impedissem greves e movimentos operários. Vide, a esse respeito, D'ARAÚJO, Maria Cecília. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 2002.

cosmopolitismo moderno e o temor de perder as características culturais que a distinguia no âmbito da própria sociedade sulina, e da sociedade brasileira como um todo, a elite mantinha uma posição cautelosa. O espaço que se abria para as manifestações artísticas, era, portanto, apenas relativamente autônomo: em suma, as artes plásticas tinham como função trazer à memória imagens de pessoas, paisagens e cenas já distantes espacial e temporalmente, e tornar mais agradável a vida cotidiana. Parecia consenso, mesmo entre os artistas, que, antes de abrir as comportas para contestações da realidade, ou dos conceitos estéticos praticados pela maioria, era preciso elaborar melhor as referências próprias da cultura sulina, facilmente identificáveis, tanto por gaúchos como pelos brasileiros em geral. Essa seria a única chance de formação, em nível local, de um público apreciador de arte, que, potencialmente poderia constituir uma tradição local.

Portanto, o problema da formação do campo da arte na sociedade gaúcha, não se resume facilmente a uma divisão entre “sociedade tradicional” e “sociedade moderna”, dilema que se observava também no terreno político.² Melhor seria pensar em uma

2 Durante a República Nova (1930-1937), o Rio Grande do Sul foi governado por Flores da Cunha, interventor do Governo Federal. Enfrentando a oposição de Borges de Medeiros, o interventor não só apoiou o governo getulista, como organizou o Partido Republicano Liberal (PRL). O novo partido visava desenvolver economicamente o Estado, integrando-o no mercado nacional – uma antiga aspiração da burguesia agropecuária, comercial e industrial rio-grandense. No entanto, a despeito da proximidade entre as duas esferas – a da política estadual e da política federal – a economia do Estado não se alterou significativamente. O charque continuava sendo o principal produto gaúcho, e o Rio Grande do Sul ainda se caracterizava mais pela atividade agropecuária do que pela atividade industrial. Com o advento da Revolução Constitucionalista, de 1932, que dividiu o país em duas principais facções políticas, e ameaçou o governo central, houve uma cisão na oligarquia gaúcha. Em 1934, findo o Governo Provisório que colocou Getúlio Vargas no poder, a Assembléia Constituinte encarregou-se de reconduzi-lo, elegendo-o Presidente da República. No ano seguinte, Flores da Cunha era eleito governador pela Assembléia Constituinte do Estado do Rio Grande do Sul. Cabe observar que, ainda durante a República Nova, no cenário político nacional, difundiram-se movimentos políticos radicais tanto de esquerda, quanto de direita. A ANL (Aliança Nacional Libertadora), por exemplo, que agia em nome dos interesses populares, difundia-se no Rio Grande do Sul através de militantes comunistas. Por outro lado, o movimento da AIB (Ação Integralista Brasileira), fundado em São Paulo, em 1932, que tinha características fortemente fascistas, encontrou ressonância no Rio Grande do Sul, assumindo, além do extremismo nacionalista, características anticomunistas. Em 1935, depois do frustrado Levante Comunista, a Lei de Segurança Nacional, promulgada pelo governo de Getúlio Vargas, acabou reprimindo as ações tanto dos integralistas quanto dos comunistas. Desentendimentos entre Getúlio Vargas e Flores da Cunha, provocaram uma grave cisão

sociedade dividida entre o desejo de modernizar-se, e ascender econômica e politicamente, e o temor da perda do substrato cultural que mantinha sua unidade, pelo menos no nível do imaginário coletivo. A tão desejada modernização cultural não podia incorrer no desaparecimento de referências tradicionais, que davam sentido à identidade dos habitantes do sul do Brasil, dissessem elas respeito à tradição ruralista, dos primeiros habitantes, ou a dos imigrantes que já tinham criado suas raízes no Estado, mas que no final da década de 1930 sofreriam grandes perseguições políticas.

O público em geral, desacostumado com o movimento artístico das grandes metrópoles, só aceitaria como legítimas as manifestações que se identificassem com o imaginário sulino. Provavelmente por estas razões, artistas de envergadura como Pedro Weingärtner, Leopoldo Gotuzzo, Libindo Ferrás e o próprio Angelo Guido, preferiam trabalhar com temas de fácil reconhecimento, que guardavam relações imediatas com a realidade e mantinham vivos certos temas caros à memória coletiva. Angelo Guido, aos olhos do crítico de arte Fernando Corona³, era um artista erudito, embora itinerante e nômade, que ao chegar em Porto Alegre, em 1925, “começou a escrever nos jornais e a publicar livros, e a cidade ganhou não só um pintor, como um culto professor de História

política no Estado, que redundaria no exílio do governador. Dois interventores militares ocupariam sucessivamente a mais alta posição do governo do Estado: Daltro Filho (por apenas dois meses), e Cordeiro de Farias (de 1938 a 1943).

- 3 Fernando Corona (Santander, Espanha, 1895 – Porto Alegre, RS, 1979). Escultor. Pertencente a uma família de arquitetos, também seguiu a mesma carreira, assim como seus dois filhos. Transfere-se para o Brasil, fixando-se em Porto Alegre, em 1912, após diplomar-se na Escola de Belas Artes de Vitória, Espanha. É autor da fachada do antigo Banco Nacional do Comércio (hoje Santander), e do Instituto de Educação, ambos em Porto Alegre. Foi premiado com medalha de ouro no IV Salão Gaúcho de Belas Artes. Nos anos 50 realizou duas exposições individuais em Porto Alegre. Em 1938, escreveu e publicou *Fidias, Miguel Ângelo e Rodin*, tese para concurso à cátedra de Escultura e Modelagem do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde lecionou durante 30 anos. Colaborou na *Revista do Globo* e *Correio do Povo*. Publicou *Caminhada das artes*, reunindo críticas, crônicas e escritos pessoais. É autor de escultura de 3m de altura que se encontra na igreja Nossa Senhora do Líbano em Porto Alegre. Está representado no acervo do MARGS, Porto Alegre, com *Inca*, escultura em bronze polido. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 155-156.

da Arte”.⁴ Sua pintura, inundada pela luz do norte do país, por onde tinha passado, não era acadêmica, fotográfica, ou feita para impressionar multidões pela extravagância. Pelo contrário, era uma pintura calma, espontânea, de colorido rico, com pinceladas largas, que lembravam a abordagem pós-impressionista.

No ano de 1935 o governo do Estado do Rio Grande do Sul patrocinou uma grande exibição para comemorar o centenário da Revolução Farroupilha. Pela primeira vez, as autoridades governamentais perceberam a necessidade de contar com o trabalho de profissionais reconhecidos no meio artístico. A convite de Walter Spalding, Angelo Guido apresentaria a maior exposição de arte já realizada em Porto Alegre, que ocupava sete salões do Instituto de Educação, abrigando um total de mil e setenta e uma obras. A imprensa, especialmente através da *Revista do Globo*, deu ampla cobertura ao evento. O organizador decidiu dividir a mostra em quatro categorias: 1. artistas propriamente ditos; 2. artistas amadores; 3. colecionadores; 4. mostra retrospectiva de Pedro Weingärtner. A exposição tinha um caráter didático, que permitiu ao público fazer distinção entre diferentes níveis de profissionalização artística. Além disso, ao homenagear Pedro Weingärtner, recentemente falecido, com uma mostra retrospectiva de sua obra – a primeira mostra deste tipo realizada no Estado –, alertava para o fato de que já havia alguma tradição artística local a preservar. A estratégia parece ter funcionado perfeitamente bem, a ponto de que a mostra retrospectiva do artista tenha sido muito admirada pelo público. Ao dedicar uma seção especial para “coleccionadores”, Angelo Guido encarregava-se de divulgar a existência de compradores em potencial, colocando em evidência o nome daqueles indivíduos que, pelo menos aparentemente, davam algum sentido para a produção artística. Evidentemente, era também uma maneira de incentivar, junto à elite local, o comportamento colecionista, que, por sua vez, redundava no aumento da procura por obras de arte. Outra diferença em relação às exposições precedentes, foi o

4 CORONA, Fernando. Caminhada nas artes: 1940-76. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 19-20.

fato de que, adotando-se uma prática já corrente em grandes metrópoles, o júri de seleção era formado na sua maioria por artistas.

3.1 O (desensofrido) rebento dos pampas

O jovem escultor Antônio Caringi,⁵ que ainda completava seus estudos na Alemanha, regressou ao Rio Grande do Sul em 1935, quando soube da concorrência para

5 Antônio Caringi (1905-1981, Pelotas, RS). Escultor. Realizou o curso primário e o ginasial em Bagé. A partir de 1918 passou temporadas em Porto Alegre e em Pelotas, e chegou a fazer estudos de arte e de engenharia. Em 1925 participou do Salão de Outono, em Porto Alegre, tendo apresentado um busto de sua irmã. Em 1928 embarcou para Europa para ser adido consular em Munique, onde foi aluno do escultor Hans Stangl. Ingressou, mais tarde, na Academia de Belas Artes daquela cidade, tornando-se discípulo de Hermann Hahn. Parte de seus estudos se desenvolveram com artistas que deram fundamentação para os princípios estéticos do Nacional Socialismo Alemão. Por sua atividade consular, permaneceu em Florença e Roma por um longo tempo. Mais tarde, especializou-se em *plástica monumental*. Estudou também em Berlim, com o escultor Arno Breker, antes de se transferir para Paris. Visitou a Itália, a Dinamarca, a Suécia, a França e países balcânicos, demorando-se na Grécia e na Turquia. Retornou ao Rio Grande do Sul em 1935, para participar de concorrência para execução do Monumento a Bento Gonçalves. Vencido o concurso, retornou à Alemanha para realizá-lo. Em 1940, radicou-se definitivamente em Pelotas, onde se casou com Noemy de Assumpção Osório. Foi autor de inúmeras obras públicas e grande quantidade de esculturas tumulares. Venceu o concurso para realização do Monumento ao Expedicionário, realizado entre 1946-1957. Sua obra mais conhecida é o Monumento ao Laçador, que se tornou símbolo da cultura gaúcha. Em 1945 realizou projeto do Monumento a Duque de Caxias (nunca realizado), pelo qual obteve o 1º lugar por unanimidade. Foi autor dos seguintes monumentos: General Bento Gonçalves, General Daltro filho, Dr. Maurício Cardoso, Dr. Aparício Cora de Almeida; Sentinela Farroupilha, Dom Joaquim Ferreira de Melo, Dr. Celestino Cavalheiro, Dr. Augusto Duprat, herma ao Prof. Sarmiento Leite na Universidade de Porto Alegre; herma ao Prof. Emílio Meyer na Escola Normal, Porto Alegre; herma ao Visconde de Mauá na Associação Comercial de Porto Alegre e Pelotas, além de inúmeros mausoléus. Obteve medalha de ouro no Salão Nacional do Rio de Janeiro em 1937, grande medalha de ouro no 2º salão do Rio Grande do Sul, diversas menções honrosas estrangeiras e nacionais. Obteve também o primeiro grande prêmio de escultura da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro, e inúmeros prêmios em concursos. Fez parte de várias Associações de Arte no Brasil e no exterior. Expôs em Paris, Munique, Berlim, Veneza, Estocolmo, Atenas, Istambul,

erigir um monumento em homenagem a Bento Gonçalves, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha (imagem 80). Apesar da existência de fortes candidatos – como o escultor Hildegardo Leão Velloso, do Rio de Janeiro – o artista gaúcho foi escolhido pela comissão julgadora, tendo recebido apoio da imprensa e da comunidade local. A obra, modelada e fundida em Berlim, somente seria inaugurada em janeiro de 1936, quando se encerravam as comemorações do Centenário Farroupilha.⁶ Nesta época, em que a sociedade gaúcha ansiava por aderir aos processos de modernização, os monumentos projetados para ocupar posições de destaque no cenário urbano de Porto Alegre reafirmavam os elos entre artes plásticas e ideologia política. Ademais, a nítida ascensão do populismo diminuía a importância social dos artistas que não cumpriam nenhuma função propagandística, o que dificultava ainda mais o processo de autonomização do campo artístico.⁷

Havana, Buenos Aires e Montevideú. Vários de seus trabalhos foram expostos e comercializados em galerias públicas e particulares de diversos países. Foi vencedor em onze concursos no país, obteve cinco menções da Academia de Belas Artes de Berlim, duas medalhas de ouro no Brasil e o Grande Prêmio da Fundação Felipe de Oliveira. GOMES, Paulo. *Antônio Caringi*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1997. p. 8-9; ALVES, José Francisco. *Escultura pública em Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 231.

- 6 Em 1941 o monumento seria transferido para a Avenida João Pessoa, junto à Praça Piratini, onde se encontra atualmente. A estátua equestre de Bento Gonçalves tornou-se um monumento referencial para os praticantes do tradicionalismo gaúcho, e, durante as comemorações anuais da Semana Farroupilha, em sua base é colocada a “chama crioula”, símbolo dos ideais revolucionários. Cf. ALVES, José Francisco. *Escultura pública em Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 31-32; 59; 231.
- 7 Depois da Revolução Constitucionalista de 1932, uma nova carta magna chegou a ser formulada. Mas pouco tempo depois desencadeou-se, por parte do governo Vargas, uma reação autoritária que levaria, em novembro de 1937, ao fechamento do Congresso, dando início ao chamado Estado Novo, um governo ditatorial que redundou no fechamento dos partidos e na criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura do governo, que tinha ramificações estaduais. Iniciou-se um intenso programa de propaganda que visava engrandecer a imagem do presidente e fortalecer o espírito de nacionalidade. Em todo território nacional, a instauração do Estado Novo, apoiado pelo Exército, em 1937, implicou na supressão das eleições e na extinção de todos os partidos políticos. Também foi proibido o uso de bandeiras estaduais e símbolos regionais. Governadores e prefeitos foram destituídos e, nos seus lugares, assumiram novos interventores, quase todos militares, nomeados pessoalmente pelo presidente da República. No curtíssimo governo do primeiro interventor do Rio Grande do Sul, Daltro Filho, não houve tempo para implementar nenhuma medida importante. Mas no governo do seu sucessor, Cordeiro de Farias, iniciado em 1938, a preocupação com a penetração do nazismo e do fascismo nas áreas de colonização alemãs e

Retornando definitivamente ao Brasil no início dos anos 1940, o trabalho de Antonio Carangi, ao realizar estátuas e bustos de personalidades políticas, seria bastante requisitado pelo poder público. Assim, as artes plásticas cumpriam duas funções básicas: ou criavam obras monumentais e laudatórias, para serem apreciadas pela população, ou geravam obras pitorescas que pudessem adornar as residências, garantindo sua aceitação por parte das elites, sem ameaçar as tradições sociais. Até mesmo a boêmia artística e intelectual, que existia desde o final do século XIX, mantinha um nível aceitável de capacidade transgressora. As atitudes de rebeldia nunca desafiavam ostensivamente as autoridades, nem defendiam a destruição das poucas instituições existentes que fomentavam o trabalho artístico.

Fora do âmbito da arte pública, feita para ser admirada pelas multidões, a ausência do objeto produzido para deleite de alguns privilegiados não era sentida pelas camadas sociais menos favorecidas. Adquirir obras de arte significava, no máximo, aderir a um modismo similar ao que regia a procura por roupas, jóias e outros aparatos, usados pelas pessoas elegantes nas grandes metrópoles. O trabalho artístico feito exclusivamente para os espaços privados não parecia, aos olhos da população comum, mais do que uma demonstração da insensibilidade social das classes ociosas, que podiam investir seus recursos financeiros excedentes na aquisição de objetos sem qualquer função prática. Além disso, a sensibilidade exigida no ato da fruição estética de obras delicadas, devia parecer uma característica por demais feminina numa sociedade machista, onde a virilidade sempre foi sinal de distinção.

italianas fez com que se iniciasse um violento processo de “nacionalização”. Foi sumariamente proibido o ensino dos idiomas estrangeiros; centenas de escolas privadas foram fechadas ou encampadas pelo Estado; moradores das zonas coloniais foram perseguidos, presos e até torturados sob o pretexto de não falarem correntemente a língua nacional. A ditadura estadonovista caracterizou-se pela intervenção estatal na economia, iniciando um processo de substituição do modelo agroexportador pelo modelo de desenvolvimento com base na indústria. Entretanto, o Estado do Rio Grande do Sul continuou ocupando a tradicional posição subsidiária em relação ao mercado nacional, servindo como mero fornecedor de gêneros agropecuários.

Nos meios ainda mais conservadores, a defesa das formas “modernas” de expressão só acontecia se elas traduzissem uma noção idealizada da cultura gaúcha. Por estas razões, artistas dedicados a realização de esculturas monumentais eram muito bem aceitos. Em 1943, Álvaro Moreyra, falando em nome da Sociedade Felipe d’Oliveira, classificou Antonio Caringi como “um trabalhador, em plena mocidade, com a força intacta da vocação”; um homem que “depois de ter aprendido com os mestres, tornou-se mestre de si próprio”.⁸ Na mesma ocasião, o escritor Herman Lima afirmou que finalmente o “verde rincão dos pagos” produzira o primeiro “escultor dos pampas”: o longo afastamento de Antonio Caringi da terra natal não impedira que ele trouxesse “às vibrantes comemorações patricias, o cunho da sua arte impregnada do mais puro sentimento nacionalista”. Para o autor, a estátua eqüestre que homenageava o herói revolucionário Bento Gonçalves traduziu a mais “legítima expressão da arte gaúcha”; da mesma forma como alguns escultores argentinos, Antonio Caringi soubera refundir a tradição greco-latina da civilização ocidental nas ambições de uma arte própria, com influência do ambiente físico da América e de seus símbolos raciais. E completou: “é nas figuras brasileiras, ou melhor, na evocação dos tipos étnicos do sul do Brasil, que a arte de Caringi melhor se afirma, com um conjunto de qualidades mestras a fazerem de sua obra um capítulo à parte na escultura nacional.” Sem disfarçar a ênfase sobre discutíveis valores nacionalistas, regionalistas e até etnicistas, o mesmo autor afirmava:

Efetivamente, o que há de mais relevante na arte de Caringi é que este gaúcho de sangue mediterrâneo, arrancado ainda menino aos seus pagos, para o frio contato da arte nórdica mais tradicional, esse desensofrido rebento do pampa riograndense – ao contrário de tantos outros artistas irremediavelmente desenraizados, não perdeu nunca o sentido da terra, a que haveria de dedicar devotamente o melhor de sua inspiração. Que o digam os seus heróis dos pagos patricios, as suas figuras de consciente energia racial, as suas poderosas criações

8 MOREYRA, Álvaro; LIMA, Herman; OSÓRIO, Fernando. *Antonio Caringi*. Rio de Janeiro: Sociedade Felipe D’Oliveira, 1944. Impresso nas oficinas gráficas da Livraria do Globo, Porto Alegre.

de tipos de gleba, de claras linhas modernas e puro sentido clássico, obra vigorosa e original que esplendidamente evidencia, no confuso panorama de rebuscas e sobressaltos desta hora, uma definitiva afirmação de artista integrado no seu destino, pela emoção, pela cultura e pela sinceridade do sentimento e da expressão.⁹

Enquanto alguns grupos tentavam aderir aos procedimentos das vanguardas históricas, o espírito nacionalista continuava a exigir que os artistas tratassem temas históricos e culturais de maneira grandiloqüente. Antonio Caringi produziu uma série de esculturas públicas ligadas ao discurso engrandecedor dos feitos da nação e do Estado, chegando a representar a escultura brasileira em certames internacionais. No auge de sua carreira, conheceu uma significativa inserção nos circuitos nacional e internacional, obtendo recompensas e honrarias próprias do campo artístico, com obras adquiridas por galerias de várias partes do mundo. A importância e o significado da formação artística européia, o romantismo presente na sua concepção de escultura, e o valor imputado à crítica de arte ficam evidentes na declaração do próprio artista:

Muito estudei, percorrendo o Velho Mundo, como um apaixonado pelos mármore e bronzes eloqüentes. E nunca descurei um só momento do que a consciência me propusera. É assim a escultura para mim, a resultante final de um constante e intenso esforço. Esses motivos de sentimentos e beleza são em princípio o incentivo desta espécie de luta na qual sempre vence o artista predestinado. A escultura tem sua linguagem própria, soberana e independente. Necessita, contudo, para facilitar a compreensão, da interpretação literária, da crítica construtiva e equilibrada, imparcial e justa. Simultaneamente o artista cria seu mundo próprio. Não basta, porém, esculpir para seu mundo interior: o artista escultor precisa confiar sua obra à contemplação pública.¹⁰

9 MOREYRA, Álvaro; LIMA, Herman; OSÓRIO, Fernando. *Antonio Caringi*. Rio de Janeiro: Sociedade Felipe D'Oliveira, 1944. Impresso nas oficinas gráficas da Livraria do Globo, Porto Alegre.

10 Ibid.

Sua realização de maior vulto, a escultura *O Laçador*, de cinco metros, acabou se tornando um ícone da cultura gaúcha (imagem 78). A obra, concebida para figurar no pavilhão do Rio Grande do Sul junto à Mostra Internacional do IV Centenário de São Paulo, no ano de 1954, foi inicialmente, apresentada em gesso. Fundida em bronze, seria solenemente inaugurada em 20 de setembro de 1958, no Largo do Bombeiro (próximo ao aeroporto internacional Salgado Filho), em Porto Alegre. Conforme José Francisco Alves, em análise recente, a monumental escultura *O Laçador*, diferentemente de obra de mesmo tema realizada pelo uruguaio Federico Escalada, *O Gaúcho Oriental*, de 1935 (imagem 79), é uma representação idealizada, que potencializou o símbolo mítico do gaúcho.¹¹

Adepto dos exemplos artísticos mais “edificantes”, o crítico de arte Aldo Obino¹², escrevendo no calor da hora, não disfarçava a simpatia que nutria pelas esculturas de Antonio Caringi, com seus volumes bem definidos, suas formas bem delineadas, seus valores éticos e morais bem marcados:

11 No ano de 1992, a estátua *O Laçador* seria eleita, pela população gaúcha, como *Símbolo de Porto Alegre*. A importância de *O Laçador* para a formação do imaginário rio-grandense tem sido expressa por inúmeros autores, no decorrer das décadas, em maior ou menor grau de criticismo. De acordo com José Francisco Alves, a escultura “está para o Rio Grande do Sul assim como o Cristo Redentor está para o Rio de Janeiro; as Bandeiras de Brecheret para São Paulo; a estátua da Liberdade para Nova Iorque; e a Torre Eiffel para Paris”. ALVES, José Francisco. *Escultura pública em Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 58; 111-112.

12 Aldo Obino (Porto Alegre, 1913) Crítico de arte. Vive em Porto Alegre. Seu avô, José Obino, foi o arquiteto que projetou a catedral de São Sebastião, em Bagé, e teve uma marmoraria em Porto Alegre. Seu pai foi gerente da Hidráulica Guaibense, da estrada de ferro Porto Alegre/Taquara, e depois assumiu a gerência do *Correio do Povo*. Na sua família havia grande interesse por música. Estudou música desde cedo e tornou-se flautista. Ainda jovem freqüentava os concertos do *Club Haydn*. Tornou-se crítico de música do *Correio do Povo*. Foi professor de Filosofia no Colégio Júlio de Castilhos. Em 1939, o jornal substituiu o espaço destinado à crítica de arte por entrevistas. Em 1940 começou a fazer um balanço anual das atividades artísticas de Porto Alegre. Deu um tom mais objetivo às críticas de arte. Escreveu durante cinquenta anos no *Correio do Povo*, cobrindo globalmente a área de artes. Colaborou no *Jornal do Comércio* até 1995. Participou como membro de júri de salões de arte no Estado e em demais regiões do País. Publicou artigos sobre arquitetura, urbanismo, escultura, pintura, teatro, música, fotografia e cinema. Foi o crítico de arte que mais tempo atuou no Rio Grande do Sul. ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 39; GOLIN, Cida (Org.) *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS; Caxias do Sul: EDUCS, 2002. 158 p.

Com orientação neoclássica e marcação germânica, Antônio Caringi se define pelo caráter. Suas obras são objetivistas, plásticas e concretistas (sic), fiéis às sugestões do figurativismo e infensas à deformação e ao abstracionismo subjetivista, que tem tanta voga contemporaneamente, nas artes plásticas, não fugindo à sugestão da arte das formas e volumes harmonizados antes que desintegrados. É um latino e, nisso, está longe da evasão da gravitação das massas, que tanto marca a evasão do movimento abstracionista.¹³

Embora a utilização que faça do termo “concretista”, não se refira ao importante movimento ligado ao abstracionismo geométrico – o Concretismo – que já estava em curso no Brasil, acentua o caráter objetivo do trabalho do artista. Para além da pureza de estilo, o que estava em jogo, muitas vezes, era a pureza étnica das figuras tomadas como modelos. Usando os recursos das artes plásticas, forjavam-se imagens idealizadas dos personagens constitutivos da identidade sulina. Nesta idealização, contudo, não entravam os mestiços, os negros, os índios e outras raças, visivelmente desprestigiadas. Assim, não há dúvidas de que o processo de “branqueamento” e europeização do povo brasileiro foi incrementado pelo aporte trazido pelas artes visuais, em especial pelas esculturas monumentais que enfatizavam certas características raciais em detrimento de outras. Antonio Caringi também realizou os monumentos ao Soldado e ao Gaúcho (monumento funerário a Daltro Filho), o da Justiça (monumento a Maurício Cardoso), e ao Imigrante, a estátua a José Loureiro da Silva, os bustos de Silveira Martins, Duque de Caxias (projeto em maquete), Oswaldo Cruz, Mansueto Bernardi, Erico Veríssimo entre outros.¹⁴

13 OBINO, Aldo. O Laçador: escultura de Caringi. *Correio do Povo*, 16 fev. 1955.

14 Vide ALVES, José Francisco. *Escultura pública em Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

3.2 Por uma escola moderna

Em 1936, em meio aos conflitos políticos do país, uma importante mudança estrutural aconteceu no Instituto Livre de Belas-Artes sob a direção do jovem Tasso Correa.¹⁵ A instituição, já então desprovida das características de escola *livre*, foi incorporada à recém-criada Universidade de Porto Alegre. Nos estertores da República Nova, dava sinais de esgotamento um projeto acadêmico que nunca foi capaz de fortalecer-se, seja pela tentativa de seguir os passos de um modelo central já defasado, seja pela falta de empenho na criação de uma identidade própria. Finalmente, abria-se espaço para a implantação de métodos de ensino, que, apesar de não significarem qualquer novidade no panorama artístico nacional e internacional, nunca tinham podido se implementar.¹⁶

Assim, paradoxalmente, na mesma época em que se inaugurava no país um Estado autoritário, que gerou uma radical diminuição dos direitos políticos dos cidadãos brasileiros e dos imigrantes radicados no país, uma nova e promissora fase iniciava-se para o Instituto de Belas-Artes, enfatizada no discurso que pautou a reforma de ensino de Tasso Correa. O novo diretor propunha que os estudantes deixassem de ser “imitadores”, e passassem a ser “criadores”, capazes de desenvolver um trabalho pessoal, “sem se ater às escolas do passado ou do presente”. Esta concepção de arte e de ensino de arte abria possibilidades para que se forjasse, no âmbito institucional, uma nova geração de artistas

15 SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. f. 43.

16 Libindo Ferrás deixou a direção do Instituto Livre de Belas-Artes em 1937, depois de sua aposentadoria pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (EBCT), da qual era funcionário, mudando-se definitivamente para o Rio de Janeiro. Vide SIMON, Círio. Libindo Ferrás. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Libindo Ferrás e Francis Pelichek*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; textos de Círio Simon e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre, 1998. Catálogo. p. 6.

capazes de alterar o panorama cultural não só da cidade, como do Estado. Tasso Correa tentou dotar a antiga escola de uma estrutura curricular mais completa e moderna. Inicialmente, ela foi subsidiada com recursos governamentais, o que permitiu uma certa mobilidade na renovação do corpo docente. Foram contratados novos professores, como Angelo Guido, Fernando Corona, Ernani Correa, João Fahrion, Luiz Maristany de Trias, Benito Castañeda e José Lutzemberger.¹⁷

17 José Lutzemberger.(Altötting, Baviera, 1882 – Porto Alegre, RS, 1951) Aquarelista e pintor. Seu pai Josef W. Lutzemberger foi litógrafo. Formou-se como Engenheiro e Arquiteto pela Real Universidade Técnica de Munique, 1906. Trabalhou como arquiteto nas prefeituras de Rixdorf, 1908, e Dresden, 1909, e nos ateliês de O. Polivka em Praga, Tchecoslováquia, 1910, e dos professores Reinhardt e Sessegut, em Berlim, 1911. Trabalhou ainda na prefeitura de Wisbaden, Alemanha, 1913. De 1914 a 1918, durante a Primeira Guerra Mundial, serviu como oficial de reserva no exército alemão, comandando a VI Companhia Bávara de Pioneiros. Em 1920, a convite de uma firma construtora, transfere-se para Porto Alegre. Em 1926, instalado em Porto Alegre e atuando junto à construtora Weis & Cia, casou-se com Emma Kroeff, com quem teve os filhos Maria Magdalena, Rose Maria e José Antônio. Torna-se cidadão brasileiro. Entre seus Projetos no Rio Grande do Sul destacam-se a igreja São José, o Palácio do Comércio, e o Orfanato Pão dos Pobres, em Porto Alegre. Homem culto, sempre pintou e desenhou por prazer, recusando a denominação de artista e esquivando-se de exposições. A única exceção, em vida, foi sua participação na exposição do centenário da Revolução Farroupilha, em 1935, com uma série de aquarelas. Em 1938 passa a integrar o corpo docente do antigo Instituto de Belas Artes, como catedrático responsável pelas cadeiras de Geometria Descritiva e Perspectiva e Sombras, além do Curso de Arquitetura. Excepcional aquarelista, durante sua existência participou apenas de coletivas. Individuais ocorreram *post-mortem*. O Museu Militar de Munique, Alemanha possui cinquenta aquarelas do artista executadas durante a Primeira Guerra Mundial. O MARGS possui as seguintes obras do artista: *Leitura do Jornal, Carnaval, Gaúcho na serra, e Gaúcho na campanha*. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 225-226.; LUTZENBERGER, José. *O Universal no particular*. Porto Alegre: Espaço Cultural BFB, 1990. Catálogo.

3.3 Em busca de um lugar ao sol

Com o aumento de circulação de informações sobre arte, e de postos de serviço para artistas gráficos, cresceu o número de artistas em atividade, em geral autodidatas, que constituíam um grupo já expressivo de trabalhadores sem condições de frequentar aulas, e de aprimorar-se tecnicamente. A existência destes artistas era sistematicamente desconsiderada pela crítica de arte local, que tendia a ser mais benevolente com aqueles que integravam os círculos sociais mais privilegiados. Havia um nítido empenho em legitimar o trabalho dos professores e estudantes do Instituto de Belas-Artes, que, cada vez mais, assumia uma aparência de instituição elitista. Produziam-se formas de distinção social que excluía os artistas que não tinham passado por um processo de educação formal. Enquanto isso, fora dos muros acadêmicos, despontavam os sinais de contrariedade. Outras frações sociais menos privilegiadas já se candidatavam para fazer parte do campo das artes. Aumentava o descontentamento de jovens que não participavam dos grupos hegemônicos no campo cultural, mas desejavam seguir a carreira artística, como Oscar Crusius, João Faria Viana e Guido Mondin. Este último, simpatizante do Movimento Integralista Brasileiro, assinaria um texto revelador em 1936, em que mostrava as dificuldades de inclusão no meio artístico enfrentadas pelos jovens desprovidos de recursos financeiros:

Nós vivemos, em Porto Alegre, num ambiente contrário à pintura [. . .]. Nós temos uma Escola de Belas-Artes fria e triste. Poucas pessoas sabem que ela existe, assim como que ela existe há bastante tempo. As raras exposições dos estudantes que frequentam a Escola são realizadas num canto do Teatro São Pedro, e não são visitadas por ninguém. Aqui, existem sociedades de cultura artística que reúnem indivíduos da elite, ou seja, o grupo dos elogios recíprocos, dos pintores que se jogam aos pés dos jornalistas, e querem atrair a

atenção dos críticos, e escrevem sobre temas da arte que eles não compreendem. Os pintores que são pobres vivem na obscuridade porque eles não podem participar de reuniões com as calças rasgadas [. . .]. Parece-me que aqui nós não seremos nada diante do comportamento da elite que detém o progresso cultural [. . .]. Neste momento, nós não temos onde nos apoiar. Nossas manifestações não têm valor, porque nós não temos meios de sustentar uma batalha [. . .], mas a luta deste grupo de jovens do qual eu faço parte é tenaz! Nós não formamos uma sociedade porque nós temos dificuldades econômicas. Nós fazemos a pintura para nós mesmos, e nós somos os críticos [. . .]. Nós já fizemos uma exposição coletiva, à qual os críticos não vieram [. . .]. “Anauê” pela glória da arte e a grandeza do Brasil!¹⁸

Guido Mondin, que utiliza a saudação habitual do grupo fascista brasileiro (anauê), descreve, com muita sinceridade, um panorama cultural totalmente desanimador, denunciando publicamente a inoperância de uma Escola de Artes que não consegue estimular a produção artística da cidade. Pelo contrário, existe apenas para satisfazer um círculo elitista que sobrevive através de mecanismos de celebração interna: os críticos se ocupavam de divulgar o trabalho de seus amigos; os “coleccionadores”, se é que assim podemos denominar os poucos indivíduos dispostos a adquirir obras de arte, cuidavam de aumentar o prestígio dos artistas cujas obras compunham seus limitados acervos particulares.

Em agosto de 1938, alguns dos artistas “excluídos” do circuito oficial das artes (muitos deles funcionários da Editora do Globo), como João Faria Viana, Carlos Scliar, Mário Mônaco, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter e Edla Silva, tiveram a idéia de criar uma associação de artistas. Nascia a *Associação Francisco Lisboa*¹⁹, assim denominada em homenagem ao artista barroco mineiro que viveu no século XVIII. Mais

18 REVISTA BELAS ARTES, p. 4, 1936.

19 KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture “moderniste” au Rio Grande do Sul-Bresil*. 1981. 434 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1981. f. 112-116.

tarde juntaram-se ao grupo o também insatisfeito Guido Mondin, assim como Vitório Gheno, Honório Nardim, João Monttini, João Fontana, Arnildo Kuwe, João Fahrion, José Rasgado Filho, Gustav Epstein, Mário Bernhauser, Romano Reif, e as artistas Judith Fortes e Julia Felizardo. A Associação Francisco Lisboa significou a primeira alternativa de formação de profissionais das artes plásticas e gráficas fora do restrito círculo do Instituto de Belas-Artes. Pretendia facilitar o contato entre aqueles artistas que se achavam isolados, organizar cursos, conferências, viagens de estudo e salões de arte. Nos primeiros tempos de existência da associação que ficou conhecida como *Chico Lisboa*, os críticos de arte se restringiam a anunciar as promoções, sem analisar os trabalhos expostos, por considerarem os trabalhos por demais canhestros.

Da oposição entre duas concepções de arte e de ensino de arte, surgiu uma interessante polarização entre “conservadores” e “renovadores”. Essa polarização, contudo, referia-se mais à busca de democratização no acesso ao conhecimento e à formação artística, do que propriamente à mudança de parâmetros estéticos. Na prática, suas exposições não eram muito diferentes daquelas organizadas pelo Instituto de Belas-Artes e as divergências iniciais não duraram muito tempo. Gradativamente, os artistas da Associação começaram a ser aceitos nos salões do Instituto e vice-versa. Um típico caso de artista que transitava em diferentes ambientes foi o de João Fahrion, que depois de trabalhar na Seção de Desenho da Livraria do Globo, tornou-se professor do Instituto de Belas-Artes em 1937.

Em termos políticos, os jovens que exerciam profissionalmente funções artísticas, pela forma da organização civil, já tinham conseguido driblar as barreiras que os impediam de expor ao lado dos acadêmicos. Como prova de que as antigas diferenças entre artistas vinculados ao Instituto de Belas-Artes e os membros da Associação Francisco Lisboa estavam se dissipando, muitos dos artistas premiados nos salões da escola faziam parte desta entidade, como João Faria Viana, Carlos Petrucci, Edgar Koetz e Oswaldo

Goidanich. Portanto, se os objetivos iniciais dos criadores da Associação Francisco Lisboa estavam voltados para a necessidade de inserção dos artistas excluídos (ou auto-excluídos) de um suposto sistema de ensino academicista, este problema, aparentemente, já tinha sido contornado.

Contudo, como entidade independente dos poderes oficiais, em Porto Alegre, a Associação Francisco Lisboa enfrentava problemas estruturais, e lutava para levar a cabo suas promoções. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas (os salões organizados pela entidade, além de receber menos publicidade do que os do Instituto de Belas-Artes, só aconteciam por causa do empenho dos organizadores, e não contavam com locais adequados para as mostras, variando de endereço e de condições de exibibilidade), de 1938 a 1940 aconteceram salões anuais, que levaram o próprio Instituto de Belas-Artes a reagir. O I Salão Juvenil, acontecido em 1940, chegou a receber ajuda financeira da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul, demonstrando a existência de uma atmosfera propícia ao incentivo de novas gerações de artistas.

Desta forma, no final da década de 1930, a situação do meio artístico rio-grandense já havia se alterado claramente, a ponto de atrair indivíduos que viriam a atuar como agentes de um campo artístico em ebulição. Não só havia um conceito de “arte” compartilhado por determinados grupos, e praticado como forma de distinção social, como começavam a surgir os primeiros embates e disputas entre os próprios artistas, seja pelo reconhecimento público, seja pela ocupação de posições de destaque no campo da política cultural gaúcha. As transformações estilísticas, responsáveis pela transição entre o academicismo e o modernismo já estavam se processando. No entanto, as opções temáticas na pintura eram preferencialmente retratos, naturezas-mortas e paisagens, que sempre atraíram uma parcela significativa do público.

3.4 O admirável prédio novo

Em 1941, o Ministério da Educação reconhecia oficialmente os cursos do Instituto de Belas-Artes, mas sua reintegração à Universidade de Porto Alegre não se concretizou. A fim de construir o novo prédio para a escola, consta que os professores tenham realizado um empréstimo da Caixa Econômica Federal, hipotecando, como garantia de que a dívida seria saldada, suas moradias particulares. Tamanho desprendimento dá mostras de que, se a sociedade em geral era totalmente indiferente aos esforços pela manutenção da escola, um significativo grupo de artistas e professores foi capaz de assumir pessoalmente todos os riscos de um projeto destinado à população. Na história das instituições artísticas da capital gaúcha, este foi um raro exemplo de espírito comunitário, que culminou na realização de um projeto coletivo. De fato, um amplo edifício, que causou admiração aos visitantes que chegavam de outros centros culturais muito mais ativos, não só foi projetado, como construído e inaugurado, no período de dois anos. Este alto investimento na melhoria das condições de trabalho de professores e estudantes foi um marco histórico no desenvolvimento das artes plásticas no Rio Grande do Sul.

As novas instalações do Instituto de Belas-Artes e um corpo docente mais bem preparado, animariam as gerações vindouras. Projetado por Ernani Correa e Fernando Corona, o prédio tinha oito andares, nos quais se distribuía um auditório, com capacidade para quatrocentas poltronas, com balcão e *foyer*, assim como as salas de aula de música e ateliês de artes plásticas. As salas de arte decorativa, arquitetura analítica, geometria descritiva, perspectiva e sombra ficavam no quinto andar; os ateliês de desenho e pintura

ficavam no sexto andar; as oficinas de escultura e modelagem no sétimo andar.²⁰ Assim, a despeito de todas as dificuldades enfrentadas, em sua nova fase, a escola teve uma participação mais ativa nas transformações do campo artístico local, dando base a cursos, associações e até a novas práticas profissionais. A inauguração das novas instalações do Instituto de Belas-Artes, em julho de 1943, foi comemorada com a abertura do 3º Salão de Belas-Artes.

Entre 1945 e 1950, o Instituto de Belas-Artes mudaria inúmeras vezes a sua estrutura institucional, correndo sérios riscos de se desintegrar.²¹ Durante o ano de 1945, sofreu o duplo processo de ser reabsorvido à estrutura universitária, para, alguns meses depois, ver revogada esta decisão. No decorrer do mesmo ano, passaria a ser uma escola independente de nível superior. Apesar das crônicas dificuldades de manutenção, esta escola exerceu um papel fundamental na consolidação de um conceito, compartilhado socialmente, sobre artes plásticas. Também foi a principal entidade formadora de profissionais interessados em novas experiências, e no que se passava no panorama artístico nacional e internacional.²²

20 Cf. OBINO, Aldo. O novo edifício do Instituto de Belas Artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 jun. 1943.

21 Cabe lembrar que em 1944 é fundado o 1º Curso de Arquitetura e Urbanismo do sul do país, que no ano seguinte, obtém autorização para funcionar. O paraninfo da primeira turma, formada em 1948, foi o arquiteto modernista Oscar Niemeyer.

22 Vide SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002.

3.5 A inaceitável subversão da ordem

Assinalando o surgimento de novas gerações, ainda nos anos 1930 fez entrada na cena cultural gaúcha mais um importante personagem: o artista Carlos Scliar.²³ Filho de

23 Carlos Scliar (Santa Maria, RS, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, 2001). Pintor, desenhista e gravador. Iniciou sua atuação na área cultural muito precocemente, desde inícios da década de 1930. Em 1935, integrou a seção de arte da Exposição do Centenário Farroupilha, organizada por Angelo Guido. Foi um dos fundadores, em 1938, da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, de Porto Alegre, dela tornando-se secretário. Em 1940 viajou para São Paulo e, nesse mesmo ano, participou do último salão da Família Artística Paulista, no Palace Hotel, do Rio de Janeiro. Realizou sua primeira exposição individual em São Paulo no ano de 1940. Afastou-se da diretoria da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, por discordar dos princípios estéticos e políticos defendidos por seus membros. Das mostras coletivas em que tomou parte, cabe ressaltar o SNBA/ Divisão Moderna, desde o início da década de 1940, logo obtendo isenção de júri. Convocado pela FEB em 1943, serviu na Itália durante a 2ª Guerra Mundial, entre 1944 e 1945; datam dessa época diversos desenhos que descrevem aspectos da campanha de guerra. Publicou artigos sobre arte brasileira contemporânea de 1940 a 1944 na Revista do Globo, de Porto Alegre. De 1947 a 1950, esteve novamente na Europa, fixando-se então em Paris. Tendo retornado ao Rio Grande do Sul, seguiu-se uma fase de maior realismo. Dedicando-se desde cedo à gravura, em 1950, fundou — juntamente com Vasco Prado, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves — o Clube de Gravura de Porto Alegre; executou uma série de cinquenta estampas sob o título geral de Estância, entre 1953 e 1956. Recebeu encomenda para executar painel na sala de entrada do Instituto Cultural Brasileiro-Israelita, de São Paulo, em 1953 (trabalho nunca executado). Após realizar uma mostra retrospectiva na Biblioteca Nacional (RJ), em 1956, ano de sua transferência para o Rio de Janeiro, abandonou a gravura para dedicar-se exclusivamente à pintura e ao desenho. Em fins de 1966, vê concretizado seu primeiro painel, na sede do Banco Aliança do Rio de Janeiro, em edifício projetado por Lúcio Costa. Em 1955 recebeu prêmio de viagem ao país do SNBA/ Divisão Moderna. Apresentou obras no Oriente Médio, Atenas e Belgrado, em 1964 e 1965. Nos anos 60 realizou diversas exposições: Galeria Tenreiro (RJ, 1960), Petite Galerie (RJ, 1961); na Secretaria de Cultura de Porto Alegre, numa mostra que cobria os vinte anos de sua atividade como pintor (1961), Galeria Relevô (RJ, 1963, 1964, 1966 e 1968), Galeria Profili (Milão, 1963), Casa do Brasil em Roma (1963), Galeria Astréia (São Paulo, 1964 e 1966), Galeria Santa Rosa (RJ, 1967) e Galeria Cosme Velho (São Paulo, 1969). Também apresentou trabalhos em Belo Horizonte (1962), Salvador (1964), Recife (1969) e Dusseldorf (1964). Na sua diversificada atividade merecem ainda atenção os trabalhos no campo das artes gráficas (com capas e ilustrações para livros, entre os quais Seara Vermelha, de Jorge Amado. De 1958 a 1960 ocupou a chefia do departamento de arte da revista Senhor, do Rio de Janeiro. Em 1967 executou painel para agência do Banco Aliança do Rio de Janeiro, em edifício projetado por Lúcio Costa. Seus trabalhos diversificam-se em retratos, paisagens e, muito freqüentemente, naturezas-mortas, aplicando, inclusive, nestas últimas, a técnica da colagem, estimulado pelos *papiers collés* de Picasso e Braque, e por sua ligação com as artes gráficas. Há obras de sua autoria no MNBA, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de Nova York, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e Museu de

um imigrante anarquista de origem russo-judaica que se radicara na cidade de Santa Maria, o jovem desde cedo demonstrou grande versatilidade artística. Em Porto Alegre, no início dos anos 30, já praticava desenho, pintura e escrevia poemas e contos, colaborando em suplementos infantis de jornais da capital. Antes de completar quinze anos, foi aluno de Gustav Epstein, o único professor que teve durante toda sua vida. Em 1935, integrava a seção de arte da Exposição do Centenário Farroupilha, organizada por Angelo Guido.

Por influência paterna, Carlos Scliar interessou-se pelo cinema expressionista alemão das décadas de 1920 e 1930 (como *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene), e não faltava, no seu repertório básico, um bom domínio da moderna literatura brasileira. Por vias indiretas, também conheceu a corrente expressionista que estava mudando os rumos da história da pintura no norte da Europa. Data dessa época seu interesse por artistas que abordavam, em suas obras, problemas sociais, preocupação que o acompanhou durante toda a sua vida. Interessou-se especialmente pelo trabalho de Edvard Munch, Emil Nolde, Alfred Kubin, Käthe Kollwitz, entre outros.²⁴ Anos mais tarde, chegou a projetar e executar painéis, com a preocupação de tornar a arte mais acessível ao grande público.²⁵

No período em que trabalhava para a Editora do Globo, o convívio de Carlos Scliar com outros profissionais levou-o a se tornar um dos membros fundadores da Associação Francisco Lisboa. Logo demonstrou seu inconformismo quanto à falta de aceitação da arte moderna e de informações sobre as correntes artísticas em voga noutros lugares. A esta altura, já conhecia e admirava, através de reproduções e de fotografias de revistas, o trabalho de artistas modernos brasileiros, especialmente Cândido Portinari, que conheceu pessoalmente, e influenciou sua decisão de seguir carreira artística. Na mesma

Belas Artes de Boston. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

24 PONTUAL, Roberto. *Scliar: o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

25 Ibid.

medida, admirava a obra de Lasar Segall e Lívio Abramo. Em 1939, decidiu assumir a carreira de pintor, e em 1940 foi residir em São Paulo, onde passou a conviver com uma série de personalidades de grande destaque para a cultura nacional.²⁶ Nesse mesmo ano, Carlos Scliar inaugurava sua primeira exposição individual de pintura e começava a participar da recém-criada Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes.²⁷

Em São Paulo, apesar de transitar bem entre vários grupamentos artísticos, não se integrou ao grupo do Salão de Maio, articulado principalmente por Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho, que defendiam francamente tendências mais arrojadas da arte moderna. Ao contrário, aderiu ao grupo de artistas de tendência moderada, chamado de *Família Artística Paulista*, liderado por Rossi Osir e Waldemar da Costa.²⁸ Embora expressasse o desejo de absorver a contribuição do Modernismo, o grupo não tinha intenções de romper com a tradição artística, e sua preocupação fundamental centrava-se no desenvolvimento da pesquisa técnica e no aperfeiçoamento do *métier* dos artistas. Queriam praticar uma arte moderna que estivesse integrada nas mais legítimas tradições da pintura, incorporando as contribuições dos pintores históricos, “desde Cimabue até Matisse”. Sobre a segunda exposição do grupo, Mário de Andrade publicou um artigo que se tornou célebre, em que, apesar de criticar seus integrantes pela “falta de coragem de errar”, não poupava elogios aos seus esforços para dominar os problemas da “cozinha pictórica” e da “legítima técnica

26 Como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Jorge Amado, Carlos Lacerda. Também travou contato com Flávio de Carvalho, Joaquim Figueira, Roberto Burle Marx, Enrico Bianco, Álvaro Moreyra, Ruben Braga, entre outros. Vide PONTUAL, Roberto. *Scliar: o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

27 Sobre exposição de Carlos Scliar em São Paulo, vide artigo da *Revista do Globo*, de 31 ago. 1940.

28 Também faziam parte do grupo Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Arnaldo Barbosa, Aldo Bonadei, Bruno Giorgi, Candido Portinari, Carlos Scliar, Clóvis Graciano, Ernesto De Fiori, Francisco Reboloto, Franco Cenni, Fulvio Pennacchi, Hugo Adami, Humberto Rosa, Joaquim Figueira, Manoel Martins, Mario Zanini, Nelson Nóbrega, Renée Lefevre, Rizzotti, Toledo Piza e Vittorio Gobbis. O grupo realizou três exposições: em 1937, 1939 e 1940.

de pintar".²⁹ Pouco depois da última exposição, o grupo deixava de existir, sob impacto do aparecimento de novos movimentos artísticos.³⁰

Assim, Carlos Scliar, que no Rio Grande do Sul, era visto como um desvirtuador dos valores mais tradicionais do desenho e da pintura, pelo fato de ter aderido a certas soluções plásticas modernistas, na verdade, nunca optou por associar-se a correntes artísticas radicais, que tiravam o sono dos críticos mais conservadores do centro do país. Grande parte de sua produção gravurística, por exemplo, foi marcada pelo realismo. Ainda em 1942, eram publicadas suas primeiras litografias e linoleogravuras, dando início a um trabalho que resultaria, anos depois, na criação, em conjunto com outros artistas, do Clube de Gravura. Sua pintura, em geral, caracterizou-se pela suavidade dos tons e pela delicadeza das pinceladas. Se fez uso de distorções ou reduções formais que o aproximavam do abstracionismo, sempre acabou dando preferência às composições bem estruturadas, e com um grande senso de ordenamento.

Artigos críticos sobre seu trabalho foram publicados na *Revista do Globo*, veículo do qual o próprio artista se utilizou diversas vezes para escrever sobre arte brasileira contemporânea.³¹ Mas uma forte resistência às opções estéticas e políticas do artista começou a se manifestar, desde cedo, entre os colegas artistas, e principalmente na crítica de arte, através de Aldo Obino, do jornal *Correio do Povo*.

A permanência de Carlos Scliar, um polêmico artista de ascendência judaica, simpatizante do comunismo, que optou pela estética modernista, na conservadora Porto

29 ANDRADE, Mário de. Esta paulista família. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 10, p. 154-56, 1971.

30 LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos da pintura brasileira*. [S.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM.

31 Vide os seguintes artigos assinados por Carlos Scliar: A avançada pintura paulista. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 jan. 1942; Quantos artistas modernos possui o Brasil? *Revista do Globo*, Porto Alegre, 24 jan. 1942; Sobre o artista, vide os seguintes artigos: Scliar. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 16 dez. 1944; Carlos Scliar na Guerra. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 nov. 1945.

Alegre dos anos 1930 e 1940, não podia mesmo ser duradoura. Há que se lembrar que, nos anos que precederam a entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial, o anti-semitismo não era um comportamento raro nem mesmo no seio da classe intelectual. Por outro lado, também cabe salientar que o fortalecimento da ideologia católica, a partir da Era Vargas, se fez sentir no discurso de muitos indivíduos que assumiram importantes funções junto ao campo artístico. Isso ficou muito pronunciado nas posturas assumidas pelos críticos de arte que atuavam no Rio Grande do Sul nesta época, como Angelo Guido e Aldo Obino.

Depois de muitas tentativas frustradas de receber apoio na sua terra natal, o artista, que optara por residir no centro do país, e que cada vez mais se interessava pelas correntes modernistas, começou, finalmente, a obter reconhecimento da crítica nacional. Esse sucesso, conquistado fora das fronteiras do estado, não passou despercebido por parte da imprensa, e, rapidamente seu esforço assumiu ares de “vitória” diante das adversidades próprias à carreira de um artista. Os problemas enfrentados por Carlos Scliar, na tentativa de promover a produção artística mais recente, levaram-no a desligar-se da Associação Francisco Lisboa. Antes disso, contudo, para o 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, de 1940, o artista, que já mantinha estreitos contatos com profissionais do centro do país, organizou uma seção especial, com obras de modernistas paulistas.³² Mas as excentricidades artísticas não foram bem recebidas pela totalidade dos membros do júri.³³ A profusão de prêmios distribuídos – um total de sessenta e um – revela que, mesmo com a preponderância de um gosto mais tradicional, havia diferentes valores estéticos atuando simultaneamente nas artes plásticas sulinas. Entre outros tantos, foram premiados os

32 Instalado num dos armazéns centrais do Cais do Porto, sob responsabilidade do Instituto de Belas- Artes, o salão apresentou mais de 500 trabalhos, entre obras acadêmicas e modernas. Em virtude das comemorações do bicentenário da capital gaúcha, o evento obteve financiamento do Estado do Rio Grande do Sul e da Prefeitura de Porto Alegre.

33 O júri foi constituído por Manoel Ferreira de Castro Filho (presidente), José Rasgado Filho, Ernani Dias Correa, Fernando Corona e José Lutzemberger.

professores espanhóis Benito Castañeda³⁴ e Luis Maristany de Trias³⁵. Com exceção de Clóvis Graciano e Arnaldo Barbosa, que receberam menções honrosas, nenhum dos artistas modernos foi premiado.

Analisando a exposição, o crítico Aldo Obino fez questão de distinguir a arte “tradicional”, do que considerava arte “modernista”. Note-se que era comum usar a expressão “modernista” como forma depreciativa do adjetivo “moderno”. Embora estivessem cientes do movimento artístico desencadeado em São Paulo na década de 1920, conhecido pela denominação de modernismo, os críticos davam à expressão um sentido pejorativo. A pior aceção do termo queria indicar que os artistas brasileiros não estavam aptos para atuar no campo da arte moderna. No máximo, faziam imitações baratas do que seus antecessores europeus tinham criado. O resultado de suas incursões consistia em

34 Benito Castañeda foi um dos primeiros artistas em atuação no Rio Grande do Sul que se interessou por temas sociais. Desenhista e pintor que estudou na Escola Industrial de Artes e Ofícios de Cádiz e emigrou para a Argentina nos anos trinta, fixou-se no Brasil a partir de 1932, residindo inicialmente em Uruguaiana e depois em Bagé. Estando em Porto Alegre em 1935, participou da exposição coletiva em comemoração ao Centenário Farroupilha. Tornou-se restaurador do Museu Júlio de Castilhos e em 1941 foi contratado como professor de desenho e pintura no Instituto de Belas-Artes. Entre 1941 e 1946, realizou exposições na Casa das Molduras e na Galeria do Correio do Povo, ambas em Porto Alegre. Vide AVANCINI, José Augusto; GARCIA, Maria Amélia Bulhões (Curadoria). *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Angelo do Instituto de Artes*. Porto Alegre: UFRGS/Museu da UFRGS, 2002. p. 54-55.

35 Luis Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1885 – Porto Alegre, RS, 1964). Desenhista, pintor. Estudou na Escola de Belas Artes de Barcelona em 1900. Posteriormente, passou pela Academia de Pedro Borel, em Madri. Com 17 anos recebe o prêmio *Viagem a Paris* que lhe permite viver um ano na França entre pintores famosos. Por volta de 1906, mudou-se para Buenos Aires. Instalado em Buenos Aires, dedicou-se a viajar, pintando e registrando os locais por onde passava. Conheceu toda a Argentina e viveu por um período em Montevidéu. Transferindo-se para o Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro, pintou praias, morros e favelas. Visitou São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Viajou para o Paraguai e Chile, registrou em pintura as mais distintas paisagens. Nos anos 20 documentou as docas do Guaíba, ruas, arredores de Porto Alegre, e cenas antigas do Vale dos Sinos. A obra mais importante deste período é o tríptico das demolições do morro que deu lugar ao Viaduto Otávio Rocha, na Avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre, e que se encontra depositado no MARGS (Pinacoteca Aldo Locatelli). Naturalizou-se brasileiro em 1938 e foi professor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre assumindo as cadeiras de Anatomia Artística e Paisagens. Era casado com a pintora Amélia Pastro Maristany. ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 256; AVANCINI, José Augusto; GARCIA, Maria Amélia Bulhões (Curadoria). *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Angelo do Instituto de Artes*. Porto Alegre: UFRGS/Museu da UFRGS, 2002. p. 60.

modismos passageiros, “modernismos” inócuos. Não deixa de ser interessante o fato de que esta mesma opinião tenha aparecido nos textos posteriores, de cunho histórico, de alguns autores que se dedicaram ao estudo da arte modernista no Rio Grande do Sul. Portanto, a desconfiança em torno do grau de autenticidade da arte moderna/ ou modernista produzida pelos artistas locais foi primeiramente assinalada pelos comentadores que testemunharam estas manifestações.

É interessante observar, porém, que Aldo Obino, apesar de ter discordado da “liberalidade da comissão de seleção” que tinha organizado a mostra modernista, elogiou as “telas puras” de Leopoldo Gotuzzo, e o estilo impreciso de Maristany de Trias. O crítico também gostou da pintura de João Fahrion, que classificou como “robusta” e “com um forte *élan* artístico”. Disse ainda que a pintura de Angelo Guido era subjetivista e recolhida. Mas não perdeu a oportunidade de debochar de Carlos Scliar, dizendo que, embora fosse considerado uma “glória nacional”, seu *Noturno* tinha “homens anormais, com mãos disformes, cabeças de macaco e roupas peladas”. Também disse que Manoel Martins conseguia detratar até um modesto jornalista, e classificou como “pataquadas” o trabalho de Flávio de Carvalho – para ele, um incrível e sem talento paulista metido a gênio.³⁶

36 OBINO, Aldo. *Flagrantes do 2º Salão de Belas Artes (A Nação, 14 nov. 1940)*. In: GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS; Caxias do Sul: EDUCS, 2002. p. 52-54.

3.6 Paixões controversas

Em 1941, a fim de homenagear Carlos Scliar pelo sucesso obtido em salões nacionais e em exposições no exterior, Manoelito de Ornelas³⁷, escritor e diretor do DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), acabou realizando a primeira manifestação pública de apoio à arte moderna. Num discurso intitulado *Elogio da arte moderna*, afirmou que o modernismo trouxe em suas raízes o desejo de independência mental, e que o trabalho dos jovens artistas deveria ser encarado com seriedade, já que a abolição dos códigos tradicionais de pintura só podia ser realizada pelo emprego da inteligência. Mencionando o processo de renovação e mudanças sociais, políticas e econômicas da sociedade brasileira, o orador fez referência à revolução estética que se operava nas artes plásticas, a partir do modernismo dos anos 1920. Associou o movimento modernista com o movimento da *Revolta do Forte de Copacabana*, conduzido por jovens tenentes, representantes da nascente classe média, que tinha como objetivo dissolver o sistema político e econômico corrompido, sustentado pelas oligarquias rurais. As transformações sofridas pela sociedade brasileira depois da 1ª Guerra Mundial, levaram os jovens membros da elite dirigente a pensar que o país devia se libertar da cultura acadêmica européia. Assim como a intelectualidade brasileira reproduzia o pensamento e o espírito da velha Europa, a pintura tradicional não mantinha eles com a realidade brasileira. A independência política do país, ocorrida em 1822, não correspondia à independência cultural. Era, portanto, preciso pôr fim à cultura elitista e conservadora.

37 Manoelito de Ornelas (1903-1968) iniciou sua vida pública na imprensa do Rio Grande do Sul, escrevendo nos jornais mais destacados da província. Em Porto Alegre, foi redator do *Jornal da Manhã* e, em seguida, redator-chefe de *A Federação*. Em 1930 assumiu o cargo de Diretor da Biblioteca Pública. No ano de 1942, por designação pessoal do presidente Getúlio Vargas, assumiu o cargo de Diretor de Imprensa e Propaganda no Rio Grande do Sul. Em 1945 assumiu a direção do Arquivo Público, modernizando equipamentos e instituindo novos processos de recuperação de documentos. Em 1964 foi Adido Cultural do Brasil junto à República Oriental do Uruguai.

Acentuando o teor nacionalista do seu discurso, citou o escritor Cassiano Ricardo, modernista adepto do movimento integralista brasileiro: “[tratava-se de] uma revolução que não queria somente mudar o nacionalismo de superfície, mas que visava pôr fim aos métodos e aos códigos da arte em voga. [...] O brasileiro precisa pensar como brasileiro”.³⁸

Também mencionou as análises do psicanalista Carl Jung sobre arte moderna a partir do estudo das obras de Pablo Picasso, e os recentes estudos sobre percepção visual, e sublinhou as dificuldades enfrentadas pelos artistas que desafiaram o conservadorismo e obtiveram reconhecimento histórico. Citou os casos de Tarsila do Amaral e de Cândido Portinari, a quem chamou de “artista pesquisador”, que realizava uma pintura nacional. Concluiu seu discurso dizendo que o movimento modernista não tinha mais o caráter controvertido de 1922, produzindo arte séria e ponderada que levava o público à reflexão.³⁹

O *Elogio da arte moderna*, de Manoelito de Ornelas, pronunciado num período politicamente tumultuado, despertou paixões controversas. A presença da arte moderna no Rio Grande do Sul não era bem recebida pela maior parte dos artistas locais, nem pela crítica de arte, representada especialmente por Angelo Guido, que, em seus artigos, sempre procurava enfatizar o caráter confuso de certas manifestações pretensamente revolucionárias.

É curioso que o autor do discurso que desencadeou a reação de artistas descontentes, tenha sido justamente Manoelito de Ornellas, um dos mentores do culto ao tradicionalismo no Estado do Rio Grande do Sul, que resultou na fundação dos Centros de Tradição Gaúcha, movimento refratário a inovações, que prima pela defesa dos valores

38 KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture “moderniste” au Rio Grande do Sul-Bresil*.1981. 434 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1981. f. 150-155.

39 Ibid. f. 150-155.

considerados autênticos da cultura gaúcha.⁴⁰ Para engrandecer os valores culturais comuns aos países do sul da América Latina, o autor usaria o exemplo de uma escultura do escultor uruguaio José Belloni (1882- 1965), instalada no Parque Batlle y Ordoñez, em Montevideu:

A carreta de Belloni é a carreta do pampa uruguaio, do pampa argentino e do pampa brasileiro. Todos nós, gaúchos de uma terra cuja geografia é a mesma e onde apenas as línguas que falamos nos distinguem, sentimos, na carreta, no carreteiro, nos bois tardos e morosos, na agulhada, nos canzís de bronze, um patrimônio comum: a réplica andarenga do rancho, que carreou, pelas estradas quase intransitáveis do século XIX, toda a civilização de nossas pátrias. A carreta de Belloni é, antes de tudo, americana. Americanidade sempre exaltada, pois nosso paralelo destino nos coloca dentro da órbita do mundo como nações da América. Embora de formação lusitana, o Brasil jamais foi indiferente a este espírito de unidade continental.⁴¹

Se, como diz Manoelito de Ornellas, a tradução mais fiel do espírito gaúcho era a dita carreta de Belloni (imagem 81), com tudo o que nela pode haver de apelativo e monumental, o gosto estético preponderante no meio intelectual rio-grandense não deveria ser muito diferente disto. Mas há que se observar que o discurso moderno adotado por Manoelito de Ornellas via no regionalismo, e, por extensão, no tradicionalismo, uma forma de elaboração de uma identidade cultural própria do homem do sul.

40 Em 1954, o mesmo escritor Manoelito de Ornellas, incentiva a criação dos chamados Centros de Tradição Gaúcha (CTGs), que proliferam por toda parte, com o objetivo de fazer renascer os hábitos e costumes culturais do gaúcho. A figura mítica do gaúcho desponta até mesmo na cultura urbana.

41 ORNELLAS, Manoelito de. *Máscaras e murais de minha terra*. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 91-6, apud GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 130-131.

3.7 Contra as heresias artísticas

Em janeiro de 1942, foi montado *1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Alguém, com o pseudônimo de Fedor Kalinski expunha *Souvenir de Isadora*; Oswaldo Goidanich apresentava *Ovo de Colombo*; João Faria Viana apresentava *Vênus Vulcânica, A Gazela, o Bosque* e o *Picapau*. Visivelmente perturbado com o que vira, Aldo Obino, fervoroso católico, sempre empenhado na sua cruzada moralizante, ensaiou algumas interpretações:

Passamos em revista os quarenta e seis trabalhos. Muitas das telas de nus em poses freudianas, composições oníricas e símbolos inconfessáveis. Com todo o desenfreamento, intencionalidade ou inconsciência, não podemos deixar de reconhecer que há, no impulso frenético do modernismo, um sentido de prosseguimento e mesmo de ascensão que se julga estar no desregramento, na projeção do subconsciente e na imoralidade.⁴²

E, em tom resignado, apesar de contrariado, continuava o crítico:

As artes plásticas em Porto Alegre tinham de passar por essa nova prova que vêm se submetendo todas as grandes metrópoles brasileiras. [...] Numa zona de imigração como a nossa, numa metrópole cosmopolita como é Porto Alegre, não é de admirar que certas tendências internacionais vicejem e bafejem o nosso clima artístico. Além disso, a manutenção de uma imutável ordem artística não corresponde com as tendências do agitado mundo de nossos dias. A Antiguidade deve ser cultivada sem obstar, contudo, a marcha do progresso, da renovação e da tendência de aperfeiçoamento. Isso não

42 OBINO, Aldo. O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (jan, 1942). In: GOLIN, Cida (org.). *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre/ Caxias do Sul: MARGS/ EDUCS, 2002, p. 55.

impede que os artistas, como o povo em geral, caiam no redemoinho dos vários “ismos” do fazer humano [. . .].⁴³

Esta associação entre arte moderna, comportamento imoral e ideologia comunista, evidentemente, não foi expressa apenas pelo crítico Aldo Obino. Em várias partes do mundo, editoriais de revistas e jornais, de índole conservadora, buscavam advertir os seus leitores para os perigos subjacentes à arte moderna. Até mesmo as publicações de esquerda viam na arte moderna uma estratégia de dominação burguesa. O crítico gaúcho expressava, assim, um temor que era mundial, e que tinha suas raízes na visível desintegração dos valores humanistas, tão fortemente defendidos por ele. O problema é que seus argumentos, na sua maioria preconceituosos, em nada contribuíam para a análise objetiva da produção artística.

Para surpresa de muitos, dois dias depois da abertura do controvertido salão, o grupo que o organizou veio a público informar que a mostra não passara de uma farsa. A trama encerrou-se com a leitura de um manifesto escrito por João Faria Viana, Guido Mondin Filho, Oswaldo Goidanich e Edgar Koetz, que esclarecia os propósitos do grupo, empenhado em evitar o nefasto desvirtuamento dos objetivos da arte. Todos esses artistas eram pertencentes à Associação Francisco Lisboa, a mesma que Carlos Scliar abandonou por divergências de opinião e de concepção artística.⁴⁴ As ditas obras “modernistas” foram apresentadas com o objetivo de provocar escândalo, desmoralizar a arte moderna, e de fazer ver como era fácil produzir fraudes e enganar o público desavisado. O manifesto exprimia claramente suas idéias: “Este ‘modernismo’ é uma arte falsa [. . .] praticada por gênios improvisados [. . .] que querem pregar revoluções que não obedecem aos conceitos

43 OBINO, Aldo. O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (jan. 1942). In: GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS; Caxias do Sul: EDUCS, 2002. p. 55.

44 KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture “moderniste” au Rio Grande do Sul-Bresil*. 1981. 434 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1981. f. 112-116.

eternos de *beleza*, assumem ares iluminados de portadores de uma nova *verdade*... mas há apenas uma *verdade*”.⁴⁵

Segundo os autores do manifesto, a arte de cunho modernista, que tinha nas deformações físicas e morais seus objetivos preferidos, era destruidora, subversiva, subterrânea e funesta; servia-se de procedimentos “ultra-socialistas, vermelhos e impiedosos”; A arte modernista subvertia a ordem, rebaixando-a a níveis inferiores. Os redatores do manifesto consideravam os modernistas “elementos sem moral, sem ética que criavam um clima favorável à infiltração de idéias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão,” e buscavam mostrar que ela é tão superficial, que mesmo uma criança pode executá-la. Assim, o 1º Salão de Arte Moderna teve o mérito de terminar com as “heresias artísticas”, pois “o Rio Grande do Sul é sempre um lugar de tradições [. . .].”⁴⁶

Para Angelo Guido, a exposição “não passou de uma brincadeira que alguns incautos levaram a sério e classificaram como uma alta demonstração do adiantamento artístico do nosso meio”.⁴⁷ Mas quando lhe pediram que expressasse sua opinião, pôs-se a discorrer sobre a sua impossibilidade de posicionar-se *contra* ou *a favor* da arte moderna. Para ele, não se podia “dividir os campos e erguer trincheiras”, assumindo atitudes cegas, apaixonadas e partidárias no campo da arte. No desenvolvimento do texto, sua concepção de arte indissociavelmente ligada à noção de *beleza*, e ao caráter sagrado da arte e da “revelação estética”, ficou patente:

É claro que há uma distinção a fazer entre a sincera procura de uma visão estética, a forma que a exprime e a obra vazia e pretensiosa dos que, falhos de qualquer capacidade criadora, procuram impingir monstruosidades como expressões artísticas superiores, que fogem ao

45 KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture “moderniste” au Rio Grande do Sul-Bresil*.1981. 434 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1981. f. 137-138.

46 Ibid. f. 137-138.

47 DIÁRIO DE NOTÍCIAS, p. 6, 10 jan. 1942.

alcance dos não-iniciados em seu esoterismo estético. Cabotinos e intrujões existem, e também “esnobes”, que aplaudem tudo o que lhes parece fora do comum e acham maravilhoso tudo que não entendem ou que é feito para não ser entendido. Deixemos que esses, por conivência ou inconsciência, por esnobismo ou ingenuidade, tomem partido a favor ou contra, e façam uma política estética modernista ou uma política com rótulo classicista. A arte não tem nada a ver com isso. Como não há verdade antiga e verdade nova, mas apenas verdade eterna, também não há arte passadista e arte modernista. [. . .] Mas desde que nosso intelecto assume uma atitude preconcebida, contra ou a favor de uma ou outra corrente, deturpa a pura visão e faz de uma determinada orientação estética um partido. E não pode haver nada de mais tolo do que tomar partido dentro dos mágicos e livres domínios da arte, onde o modernismo e o classicismo são apenas rótulos que não dizem coisa alguma. Se existem pretensos entendidos, que não sabem distinguir uma verdadeira expressão estética da produção grotesca de qualquer cabotino audacioso, ou uma tentativa sincera de uma blague, pior para eles. [. . .] O que sei é que entender de arte é coisa muito difícil, e se muita gente, que sobre arte externa sua opinião com tanta facilidade, soubesse como é difícil aprender a ver e sentir, certamente seria mais cauteloso diante desse mistério maravilhoso e sagrado que é a revelação estética. E para terminar, direi [. . .] que quando se presta verdadeiro culto à verdade e à beleza, o espírito nunca é contra, porque está sempre na atitude criadora de quem tudo procura compreender. Só quem põe limites à compreensão toma partido, mas tomar partido é obscurecer a mente e envenenar o coração. A melhor maneira de dizer como sentimos o que pensamos da beleza é produzir com sinceridade de propósitos, com respeito sagrado pela arte, com pureza de coração. Não sei de outro caminho mais digno para um artista.⁴⁸

No entanto, alguns dos participantes do blefe do Salão de Arte Moderna de 1942, dentro de pouco tempo, não só adotariam linguagens plásticas modernas, como passariam a promover manifestações artísticas que colocavam em relevo as novas concepções estéticas. Quinze anos depois do episódio, a Associação Francisco Lisboa organizaria um verdadeiro

48 DIÁRIO DE NOTÍCIAS, p. 6, 10 jan. 1942.

Salão de Arte Moderna, dando sinais de que a mudança de paradigmas para a produção e avaliação artística estava em curso.

Angelo Guido não era mais a única autoridade competente a se pronunciar na arena de disputas do campo artístico local, embora durante um longo período sua opinião tenha sido fundamental para uma formação discursiva que se preservou no decorrer das décadas seguintes. Apesar de demonstrar mais cautela para expressar suas idéias do que seu colega Aldo Obino, o experiente artista e crítico temia a dissociação entre os valores humanistas e as formas de expressão artística. Como homem idealista e místico, acreditava na existência de uma energia cósmica que tudo regia, e via na educação estética uma forma de preparação para uma sociedade moderna, capaz de usar, em sintonia com os recursos da natureza, as mais avançadas tecnologias da época. Não combinavam com esta concepção tão particular de mundo as “atitudes irreverentes” de alguns artistas modernos. Entretanto, Angelo Guido, que não desejava “obscurecer o espírito” e “envenenar o coração”, não chegava a ser agressivo com os artistas. Para ele, existia algo a que se podia chamar de arte; e o que não era arte, embora se apresentasse como tal, eram manifestações “inconscientes e cabotinas.” Se a arte não reproduzisse a realidade visível, era resultado de uma concepção estética equivocada – um “modernismo exagerado.” O poder de convencimento das palavras de Angelo Guido deve ter atingido nuclearmente o meio artístico e intelectual, criando uma atitude defensiva contra a arte moderna que se manteve forte durante muitas décadas, já que argumentos similares foram expressos, muitas outras vezes, durante as décadas subseqüentes, para atacar a arte contemporânea.

3.8 Mundo em transformação

Em meio aos conflitos internacionais que envolveram a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial⁴⁹, no ano de 1942 era criada, em Porto Alegre, com a expressa intenção de promover o trabalho artístico, a Galeria da Casa das Molduras. Seguindo o rastro desta primeira iniciativa, outros espaços similares apareceriam nos anos posteriores, favorecendo a organização de mostras individuais e coletivas. Com o surgimento desses espaços destinados especialmente à exibição e comercialização das artes plásticas, a distinção entre o artefato artístico e o não-artístico aumentava, e o público apreciador, ainda que pouco expressivo, acostumava-se, cada vez mais, a freqüentar mostras de arte. Esta alteração na forma de apresentação dos trabalhos artísticos indica que mais alguns elementos constitutivos do campo das artes começavam a ser colocados em prática. Uma noção mais precisa sobre o trabalho artístico como fruto não só da habilidade técnica, mas

49 A participação do Brasil na 2ª Guerra Mundial, a partir de 1942, lutando ao lado dos países aliados, e a queda do Estado Novo, alteraram significativamente o panorama cultural do Estado. Ernesto Dornelles, nomeado por Getúlio Vargas, substituiria o interventor Cordeiro de Farias, que, partindo para a Itália, se juntara à Força Expedicionária Brasileira (FEB). No período posterior ao Estado Novo, o Rio Grande do Sul foi governado alternadamente por dois partidos que apoiavam o getulismo: o PSD e o PTB. O PSD defendia a manutenção da indústria agropecuária como principal atividade econômica gaúcha. Para preservar a estabilidade social, seus membros achavam necessário “conter as massas no campo”, mas aceitavam a associação com o capital estrangeiro, como elemento renovador da economia. A denominada “ala Pasqualini”, do PTB, liderada pelo mais importante teórico do trabalhismo, Alberto Pasqualini, defendia avanços no processo de industrialização, com a criação de um pólo industrial, como forma de solução dos problemas econômicos do Rio Grande do Sul. Esta facção pregava um capitalismo solidário, em que as massas trabalhadoras fossem incorporadas à sociedade industrial. Quanto aos investimentos estrangeiros, deveriam ser objeto de uma aceitação criteriosa, controlada pelo Estado. Mas no mesmo partido, PTB, existia um grupo mais à esquerda, que defendia a incorporação das massas trabalhadoras no processo político e econômico, que deveria se dar por meio de uma reforma agrária e de melhorias salariais para os trabalhadores. Para essa ala, denominada “brizolista”, em alusão ao seu principal líder, Leonel de Moura Brizola, o progresso deveria se fazer somente com capitais internos, sem submissão aos interesses dos investidores internacionais. De 1945 a 1964, o Rio Grande do Sul foi governado alternadamente pelo PSD e pelo PDT, num quadro de alta rivalidade política. Cf. KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 132-137.

também da capacidade intelectual de um indivíduo que assumia profissionalmente esta atividade, disseminava-se na capital gaúcha, atingindo também outras cidades do interior do Estado. Como conseqüência da valorização profissional do artista, aumentava o número de candidatos interessados em fazer carreira, que, por sua vez, ajudavam a engrossar os diversos segmentos do público consumidor de arte.

A intensificação do interesse por artes plásticas coincidiu com o período de disseminação das práticas modernistas. Numa era em que o papel da imprensa como formadora de opinião se fazia sentir cada vez mais, os embates travados entre defensores e detratores das novas estéticas visuais acabaram por favorecer uma melhor estruturação do campo artístico. Passado o trauma da guerra, e com a vitória das forças democráticas, o aumento de espaço para as manifestações artísticas modernas, que habitualmente tinham sido condenadas como “degeneradas”, também se fez sentir no campo artístico local, como de resto em todo país. O próprio Aldo Obino falaria mais positivamente dos trabalhos de Carlos Scliar, em exposição no *Estúdio os Dois*. Praticamente transformado num “herói de guerra”, nenhum de seus antigos inimigos tinha coragem de voltar a atacá-lo. Segundo o crítico, os desenhos expostos, que o artista fizera a partir de sua experiência como soldado da Força Expedicionária Brasileira na Itália, se distinguiam daqueles anteriores, “de homens bêbados, de mulheres sem marido, de meninas mal vestidas, dos motivos gritantes, chorosos e combativos [...]”⁵⁰ No período em que participou da FEB, Carlos Scliar realizou um auto-retrato (imagem 82), de tendência expressionista, e tonalidades escuras. Nessa obra já se podem antever os processos que seriam adotados pelo artista posteriormente. O retrato, em que o artista aparece uniformizado, com um ar melancólico e sombrio, varia em tons de marrom e bege, mas foi executado sobre uma base vermelha, que confere grande vibração aos tons sobrepostos.

50 OBINO, Aldo. Os desenhos do pracinha Scliar. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1945.

Muitos artistas das novas gerações estavam já produzindo algo que não cabia mais nas classificações academicistas. Esta mudança de procedimentos foi sentida em quase todas as exposições coletivas que se seguiram, incluindo-se os tradicionais salões de arte. Uma nova geração de críticos de arte, como Fernando Corona e Clóvis Assumpção, cada vez mais atuante, estabelecia relações amigáveis com os jovens artistas, encorajando-os a realizar novas experiências. Também divulgavam a produção artística moderna, intermediando a relação entre os artistas e o público, apresentando artistas novos, analisando trabalhos, e cumprindo uma função pedagógica diante do público leigo. Embora Fernando Corona também tivesse suas restrições a determinadas formas artísticas, era muito mais moderado e não promovia ataques à arte moderna. O artista e crítico espanhol acabou por se tornar um dos mais importantes estimuladores da produção artística, colaborando fortemente na promoção de exposições coletivas e individuais dos artistas das novas gerações.

É de Fernando Corona a obra *Inca* (imagem 83), fundida em bronze, e feita com uma economia máxima de recursos expressivos. A cabeça oblonga, que dos olhos só preservou as órbitas, dividida verticalmente pelo longo nariz, que culmina na boca de lábios finos, é de expressão absolutamente enigmática. Sem dúvida, é uma escultura de linguagem moderna, tanto pela maneira como o artista construiu a peça, como pelo tratamento sóbrio dado aos volumes. Optou por ressaltar um tema traumatizante para a história da América Latina, que foi o desaparecimento da civilização inca, dizimada pelos conquistadores espanhóis. Mas o fez sem qualquer pontuação dramática ou apelativa. Ao contrário, esta escultura apresenta-se silenciosamente, sem as lançar mão da retórica das esculturas monumentais. No entanto, essa cabeça de Inca existirá sempre como emblema de uma tragédia que a humanidade não pode repetir.

3.9 A vanguarda interiorana

Os sinais de que não só o interesse por artes plásticas, mas também pelas novas vertentes atingiam o estado mais meridional do Brasil se evidenciaram quando alguns artistas começaram a se reunir fora da capital gaúcha para estudar e produzir arte moderna. Em meados da década de 1940, na cidade de Bagé, de economia rural, próxima da fronteira com o Uruguai, formou-se um movimento interessado em literatura e arte modernas. O grupo, liderado pelo escritor Pedro Wayne, tentava, por seus próprios meios, assimilar as transformações causadas pelas vanguardas históricas. A aproximação com a arte moderna deu-se através de estudos sobre literatura brasileira, de forma que os iniciantes conheceram a obra de autores modernistas, tais como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Graciliano Ramos. Mas em 1944, Glauco Rodrigues⁵¹, Glênio Bianchetti⁵², Clóvis Chagas,

51 Glauco Rodrigues (Bagé, RS, 1929- Rio de Janeiro, 2004) Pintor, desenhista e gravador. Recebe suas primeiras lições de pintura de José Morais. Frequentava o Instituto de Belas Artes de Porto Alegre desde 1947. Participa da mostra Os Novos de Bagé, em Porto Alegre, 1948. Transfere-se para o Rio de Janeiro, onde estuda na Escola Nacional de Belas-Artes. Obtém prêmios na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro de 1949 1951. Ao lado de Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado, dentre outros, participa, em 1950, da criação do Clube de Gravura de Porto Alegre e de Bagé. No IX Salão Nacional de Arte Moderna, em 1960, obtém prêmio de Viagem ao Exterior. Participa da Bienal de Paris em 1961. No ano seguinte, viaja para Roma e lá permanece até 1965. Realiza exposições individuais na Alemanha, em cidades como München, Stuttgart e Frankfurt. Em Roma, na Galeria d'Arte della Casa do Brasil, 1963. No ano seguinte, participa da XXXII Bienal de Veneza. Em 1967, recebe prêmio de Aquisição na IX Bienal Internacional de São Paulo. Na década de setenta, realiza inúmeras exposições em galerias do Rio de Janeiro e São Paulo. Expõe, com Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar e Glênio Bianchetti, Tradições Gaúchas, no Salão de Atos da UFRGS, 1976, e na Galeria do IAB, 1977, ambas em Porto Alegre. Apresenta série de dez quadros Lenda do Coati-Puru na coletiva Visão da Terra, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1979 ano em que lança o álbum *Rio de Janeiro*, composto de dez litografias e poema de Ferreira Gullar. Pinta, em 1980, a *Primeira missa no Brasil*, quadro oferecido pelo Governo Brasileiro ao Papa João Paulo II. Realiza, em 1985, aquarelas de paisagens gaúchas para abertura e vinhetas da minissérie *O Tempo e o Vento*, de Erico Veríssimo, para a TV Globo, e que se encontram no acervo do MARGS, em Porto Alegre.

Deny Bonorino e Júlio Meirelles, artistas plásticos autodidatas que participavam das reuniões, estavam estudando, através de textos e reproduções, movimentos artísticos como o impressionismo, o fauvismo, o expressionismo, o futurismo e o dadaísmo. Ávidos por compreender as necessidades estéticas dos tempos que corriam, estavam cientes de que as contribuições dos movimentos artísticos das primeiras décadas do século já tinham sido absorvidas pelas vertentes internacionais que capitaneavam as artes plásticas, e queriam superar esse déficit o mais rapidamente possível. Tempos depois, quando finalmente tiveram acesso a um repertório mais vasto constituído pela produção artística de vários séculos, guardada nos museus internacionais, esse radicalismo seria relativizado.

Outra característica muito significativa do grupo foi a do interesse por arte brasileira. A pintura de Lasar Segall, conheceram através de um exemplar da revista *Acadêmica*, emprestada por Clóvis Assumpção⁵³, personagem importante, também procedente do interior do Estado, que surgia no cenário da crítica de arte gaúcha. Desejando romper com todas as normas pictóricas, mesmo sem estarem familiarizados com elas, os próprios artistas reconheceram posteriormente que a pintura deste período era

Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

52 Glênio Alves Branco Bianchetti (Bagé, RS, 1928). Pintor e gravador. Inicia suas atividades artísticas em 1944. A partir de 1946 frequênta curso de pintura com José Moraes. Participa do Grupo de Bagé até transferir-se para Porto Alegre, 1947, quando frequênta o Instituto de Belas Artes. Com Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e outros, funda os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé, ambos na década de 50, responsáveis pela difusão das artes gráficas não só no Rio Grande do Sul, mas em outras cidades do país. Em 1960 dirige o MARGS, em Porto Alegre, e, no ano seguinte, transfere-se para Brasília onde passa a viver. Torna-se professor da Universidade de Brasília. Artista de prestígio nacional, expõe em vários países. Entre as individuais que realizou em Porto Alegre podem ser destacadas as da Galeria do IAB, 1968, e Cambona Centro de Arte, 1981. Em 1976, sob o patrocínio do Governo do Rio Grande do Sul, acontece uma grande exposição do Grupo de Bagé, no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS. Em 1993 recebe o Prêmio Fundação Luiz Estevão de Cultura-Pintura, Brasília. Realiza exposição individual no Iate Clube de Brasília, 1994. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 178.

53 Clóvis Assumpção (Bagé, RS, 1920) Crítico de arte. Foi magistrado trabalhista, poeta e ensaísta com inúmeros títulos publicados. Em 1975 publicou os ensaios *Arte do Grupo de Bagé e Pronaus*, pela Editora La Salle, Canoas. Em 1976 publicou monografia crítica dedicada a Paulo Osório Flores. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 107.

por demais melodramática, e se caracterizava por um expressionismo desajeitado, que carecia de apuro técnico. Em 1946, a presença do pintor carioca José Moraes em Bagé alteraria essa situação. Só então os artistas Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Clóvis Chagas começaram a exercitar o desenho e a pintura de maneira mais sistemática. Nesta época, alguns deles foram ilustradores de publicações literárias locais. Em 1948, *Os Novos de Bagé*, como foram apresentados por Clóvis Assumpção, responsável pela fixação do nome do grupo, expunham pela primeira vez em Porto Alegre, sob o patrocínio da revista *Quixote*, no Auditório do Correio do Povo. Participavam da mostra Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Clóvis Chagas, Denni Bonorino e Júlio Meireles. Na ocasião, realizando um visível esforço para compreender o fenômeno que se apresentava, comentava Aldo Obino:

O que mais impressiona no certame presente é o predomínio da arte figurativa, dentro de um rumo moderno. Trabalhando com o abstracionismo na concepção de meio de libertar e apurar o labor pictórico, essa rapaziada se mostra bem rio-grandense, no sentido de valorizar com gosto a paisagem humana, mais do que a paisagem cósmica. É um pendor característico do personalismo rio-grandense e peculiaridade bageense e tipicamente gauchesca, além de se harmonizar com a arte figurativa de Portinari, o qual ligado profundamente à experiência de Picasso, tempera esse rumo com o figurativismo de Diego Rivera [. . .].⁵⁴

O artista Danúbio Gonçalves⁵⁵, nascido em Bagé, que residia no Rio de Janeiro, começou a estreitar seus laços com o grupo de jovens artistas que buscavam inovar, em

54 OBINO, Aldo. Os pintores novos de Bagé (20 out. 1948). In: GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS; Caxias do Sul: EDUCS, 2002. p. 70-71.

55 Danúbio Gonçalves. (Bagé, RS, 1925) Pintor, desenhista e gravador. Com 10 anos de idade vai para o Rio de Janeiro, onde reside por 14 anos. Em 1939, faz caricaturas e ilustrações para as revistas cariocas, de circulação nacional, *Cena Muda* e *Mirim*. Estuda com Cândido Portinari em 1943. Na Fundação Getúlio Vargas faz cursos de gravura em metal com Carlos Oswald e xilogravura com Axl Leskoschek, importantes gravadores residentes no Rio de Janeiro. Sob orientação de Cândido Portinari, que já era artista consagrado, participa, no ateliê do bairro Cosme Velho, de grupos de desenho de modelo vivo, com Iberê Camargo e Athos Bulcão.

1948, tornando-se um dos criadores de um ateliê e de uma galeria de arte naquela cidade. Mais experiente do que seus colegas bageenses, e tendo sido aluno de figuras destacadas no panorama nacional, como Cândido Portinari, já manifestava grande preocupação com a formação técnica dos artistas, especialmente no que se refere ao domínio do desenho.⁵⁶ Datam do final da década de 40 e início da década de 50, alguns admiráveis retratos realizados pelo artista. No *Retrato de Helena* (imagem 84), o artista fixa a fisionomia de uma jovem mulher, de cabelos escuros e ondulados, boca muito vermelha e olhos negros que fitam o observador. Os traços são rápidos, e, a não ser pela parte da tela em que está representado o rosto, de pele muito clara, todo o resto é feito de pinceladas leves e soltas, especialmente a blusa branca, de tecido transparente. Do mesmo ano de 1948 são as três versões de retratos de *Aída* (imagens 85, 86 e 87), que revela sua capacidade como desenhista, além do grande potencial para atuar como ilustrador. Foi o mesmo irrefreável desejo de superar o déficit cultural imposto pela condição provinciana, observado em tantos outros artistas, que o levou para a Europa. Os anos de 1949 até 1951 foram passados

Freqüenta também o ateliê do paisagista e pintor Roberto Burle Marx, e do escultor August Zamoyski, em 1945, onde desenha modelo vivo. Estuda também, neste período, na Sociedade Brasileira de Belas Artes. Retorna a Bagé em 1945, onde conhece os jovens artistas Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, com quem funda o *Grupo de Bagé*. Em 1950 viaja a Paris onde faz contato com Carlos Scliar, Iberê Camargo e reencontra Portinari. Freqüenta museus e realiza estudos na *Academia Julien*. Retorna ao Brasil em 1951. Em Porto Alegre participa do *Clube Amigos da Gravura*, fundado por Carlos Scliar e Vasco Prado, que pratica um realismo regionalista. É um dos fundadores do *Clube de Gravura de Bagé*, juntamente com Glênio Bianchetti, e Glauco Rodrigues. Em 1953 realiza a série de gravuras *Xarqueadas*. Até 1969, dedica-se a executar mosaicos. Realiza painéis na Igreja de São Roque, em Bento Gonçalves, no Santuário do Sagrado Coração de Jesus, em São Leopoldo, e na Igreja de São Sebastião, em Porto Alegre. Entre 1969 e 1971, torna-se professor de Gravura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dirige o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde também ensina litografia, de 1963 a 1978. Entre 1970 e 1978 profere várias palestras e cursos de xilografia, litografia, desenho e pintura no Paraná, Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. Em 1992 recebe o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre, concedido pela Câmara Municipal de Vereadores. Em 1995 publica *Do Conteúdo à Pós-Vanguarda*, editado pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, e em 1996, a obra *Processos Básicos da Pintura*. Participa constantemente de eventos no Rio Grande do Sul. Vide VEECK, Marisa et al. *Danúbio Gonçalves: caminhos e vivências*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. 144 p.; MANCUSO, Carlos Antônio (Curadoria.). *Danúbio Gonçalves*. Porto Alegre: MARGs, 2000. 96 p. Catálogo.; ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 114; SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p 75-76.

56 MANCUSO, Carlos Antônio (Curadoria.). *Danúbio Gonçalves*. Porto Alegre: MARGs, 2000. p. 17-21.

na capital francesa, onde visitou museus, exposições, e freqüentou a mesma Academia Julien, que recebeu tantos outros brasileiros.⁵⁷ Nesta época, travou contato, pela primeira vez, com Carlos Scliar, com quem se associou para projetar ações que acabariam por alterar significativamente a produção artística do sul do Brasil.

3.10 Os pintores modernos do Brasil

Em meio a uma grande agitação política, o ano de 1947 foi especialmente fértil para as artes plásticas no Estado do Rio Grande do Sul.⁵⁸ O jovem e talentoso Carlos Alberto Petrucci inaugurava em Porto Alegre sua primeira exposição de pinturas. As artistas egressas do Instituto de Belas-Artes, Alice Soares, Alice Brueggmann, Cristina Balbão, Dorotéia Pinto da Silva e Leda Flores, incentivadas pelo crítico e professor Fernando Corona, realizavam uma exposição coletiva, no Auditório do Correio do Povo.

57 Cf. SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 76.

58 Nas primeiras eleições para o governo gaúcho realizadas após o fim do Estado Novo, em 1947, houve grande polarização entre as forças políticas atuantes. Num contexto de grande agitação sindical e operária, numerosos movimentos grevistas tinham eclodido nos meses de dezembro de 1946 e janeiro de 1947, e chegou a haver uma intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos de Porto Alegre. Por uma estreitíssima vantagem, venceu as eleições o candidato Walter Jobim, do PSD, que tinha concorrido com o trabalhista Alberto Pasqualini. Mas os trabalhistas conseguiram eleger a maior bancada de deputados na Assembléia Legislativa. Entre os deputados eleitos, estavam alguns nomes que no futuro seriam lideranças nacionais: Leonel Brizola e João Goulart. O principal desafio econômico do governador Walter Jobim, que comandou o Rio Grande do Sul entre março de 1947 e janeiro de 1951, foi o grave problema enfrentado pelo estado devido à escassez de energia elétrica. Vide KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 137-139.

Neste mesmo ano, uma importante mostra de arte moderna brasileira, organizada pelo escritor Marques Rebelo era apresentada em Porto Alegre, mobilizando a atenção do meio artístico. A idéia de uma exposição itinerante de arte brasileira tinha sido lançada, dois anos antes, na cidade de *La Plata*, pelo artista argentino Emilio Pettoruti, que mantinha importantes contatos com modernistas brasileiros.⁵⁹ A exposição trazia o aval da comunidade artística estrangeira mais gabaritada, como do renomado crítico de arte Jorge Romero Brest. As evidências de que se tratava de uma exposição importante ficaram expressas nos textos dos comentaristas:

Está chegando a Porto Alegre a exposição de vinte pintores modernos do Brasil. Trata-se de uma galeria que foi levada ao Chile, à Argentina e ao Uruguai a pouco. Foi uma seleção de trabalhos de Portinari, Guignard, Percy Deane, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Roberto Burle Marx, Iberê Camargo, Campofiorito, Santa Rosa, Pancetti, Teruz e muitos outros que figuram na corrente que se contrapõe ao Academismo, a cuja frente encontramos Oswald Teixeira entre outros pintores moços. Essa mostra obteve grande repercussão nos países platinos. Vem agora à nossa metrópole por iniciativa de um grupo de amigos da arte, desejosos de propiciar ao nosso público uma visão de conjunto sobre o movimento de vanguarda pictórica. A referida galeria será instalada no Auditório do Correio do Povo. Como comentarista da mesma teremos o festejado escritor Marques Rebelo o qual especialmente fará palestras sobre o assunto e os trabalhos trazidos de uma maneira bastante elogiada quando de sua excursão aos países vizinhos.⁶⁰

A exposição de Marques Rebelo consagrava o trabalho dos principais agentes da transformação estética que se produzia no Brasil, incluindo os gaúchos Carlos Scliar e Iberê Camargo. Nessa época, a imagem de Iberê Camargo começou a ser construída como

59 Emilio Pettoruti expusera no Rio de Janeiro em 1929, tendo conhecido, entre outros, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Cf. ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, Marchand d'art. In: JORNADAS DE TEORIA E HISTÓRIA DE LAS ARTES, 1999, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: CAIA, 1999. p. 125-140.

60 Vide OBINO, Aldo. 20 pintores modernos do Brasil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 set.1947. Notas de arte, p. 9.

a de um artista verdadeiramente inovador, um homem que vivia em estado de insatisfação e de rebelião. Um gaúcho legítimo, que revelava o ímpeto e o vigor sulino na maneira como se relacionava com o mundo e com o mundo da arte.

Em meio às investidas para modernizar as práticas artísticas vigentes no Estado do Rio Grande do Sul, cujo meio artístico já tinha sido iniciado nos mistérios da arte moderna, chegava ao sul o italiano Aldo Daniele Locatelli⁶¹, trazendo uma amostragem da secular tradição da pintura italiana, baseada na iconografia da arte cristã, que se forjou ao longo dos séculos em solo europeu. Estabelecido na cidade de Pelotas, RS, desde o ano de 1948, o artista realizou a pintura interna da Catedral São Francisco de Paula e atuou como um verdadeiro catalizador do meio artístico, reunindo em torno de si pessoas interessadas na criação de uma escola de artes. Logo se tornou professor da nascente escola de Belas-Artes, na qual também atuaram seus alunos. Desenvolveu uma vasta obra em igrejas e outros prédios públicos, dando preferência a pinturas de caráter monumental que serviam à

61 Aldo Daniele Locatelli (Villa D'Almé, Bérgamo, Itália, 1915 – Porto Alegre, RS, 1962). Pintor e muralista, diplomou-se em Pintura, em 1935, pela Academia de Carrara, Bérgamo. No mesmo ano recebeu uma bolsa de aprimoramento na Escola de Belas-Artes de Roma. Na Itália deixou pinturas na Igreja de Santa Croce, Bérgamo, Santuário Nossa Senhora dos Remédios e Santuário della Guardiã, ambos em Gênova. Em Milão, no Colégio da Consolata e no Santuário de Nossa Senhora Pompéia. Em 1941 é convocado para a 2ª Guerra Mundial. Em 1948, atendendo convite do Bispado de Pelotas, RS, transferiu-se para o Brasil, já casado, tornando-se, mais tarde, cidadão naturalizado. Pintou a Catedral de São Francisco de Paula naquela cidade, e colaborou para a fundação da Escola de Belas-Artes local. Em 1950 passou a residir em Porto Alegre. No ano seguinte, iniciou os trabalhos da igreja São Pelegrino, em Caxias do Sul, RS que se estenderam até 1960, quando concluiu a Via Sacra. Composta de quatorze telas, a série sinalizou a tentativa de ruptura do artista com o academicismo. Nesse mesmo período, pintou o altar da Capela do Santo Sepulcro e a Capela do Convento das Carmelitas, ambas naquela cidade. Decorou outras igrejas em cidades do interior do Estado, como Santa Maria e Novo Hamburgo. Realizou, em Porto Alegre, inúmeras pinturas murais de caráter alegórico, como o painel do Aeroporto Internacional Salgado Filho (A Conquista do Espaço) e da Reitoria da UFRGS (A Formação da Universidade). Também criou os afrescos que compõem a decoração do Palácio Piratini (Lenda do Negrinho do Pastoreio, Formação do Rio Grande do Sul, Fundação da Cidade e Alegoria às Artes), sede do Governo do Estado. Também realizou obras para a Catedral de Itajaí, SC, para o City Bank, SP, para o Banco Auxiliar de São Paulo, e para o Banco do Estado de São Paulo. Desempenhou importante papel como professor do Instituto de Artes da UFRGS. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997; PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

exaltação espiritual ou cívica do homem anônimo.⁶² No Brasil, tentou fundir a antiga tradição pictórica italiana com as novas concepções estéticas das correntes de arte moderna. Depois de conhecer o trabalho de Cândido Portinari, esforçou-se, muitas vezes em vão, para libertar-se do desenho acadêmico. Segundo Fernando Corona, o Rio Grande do Sul não conhecia um artista tão completo na arte dos afrescos e murais, que dominasse tão bem as técnicas das grandes composições de pintura.⁶³ Na tela *Desventura* (imagem 88) de Aldo Locatelli, podemos perceber como os princípios estabelecidos pelos renascentistas continuavam sendo a base de todo trabalho de Aldo Locatelli. O tratamento dado à figura masculina, que, inteiramente nua, dobrada sobre si própria, com músculos à mostra, tem o rosto oculto, em tudo se assemelha às alegorias que Michelangelo pintou na Capela Sistina, com a diferença de que o corpo do modelo pintado pelo artista italiano radicado no Brasil provavelmente fosse o de um operário moderno. Nos detalhes como mãos e pés, o pintor aproxima-se das opções formais de Cândido Portinari e dos muralistas mexicanos.

Buscando distanciar-se dos modelos clássicos, Carlos Scliar estava em Paris desde 1947, praticando desenho, pintura e participando de exposições coletivas. Foi colaborador na publicação *Lettres Françaises*, e tornou-se diretor gráfico dos cadernos de arte de uma associação que reunia artistas latino-americanos. Lá conheceu artistas de esquerda que procuravam associar a prática política à prática artística, participando ativamente de debates sobre realismo socialista e abstracionismo. Data do final da década de 40 uma tela que mostra o interior de um quarto onde Scliar morou em Paris (imagem 89). Com fortes efeitos de perspectiva, e um enquadramento pouco usual, a pintura faz uma descrição sucinta do ambiente que servia de residência e de ateliê do artista. Ao fundo, uma cama coberta com um tecido azul claro. Um tapete, com arabescos, forra o chão. Do lado

62 MORAES, Angélica de. Entrevista imaginária com Aldo Locatelli. In: WEBSTER, Maria Helena (Org.). *Aldo Locatelli: estudos*. Porto Alegre: Cambona, 1983. p. 1.

63 CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 194-195.

esquerdo, vê-se o canto de uma tela de pintura, sobre um cavalete. Do lado direito, vê-se parte de um rádio. Em primeiro plano, parte de uma cadeira com encosto curvado. Nenhum dos objetos focalizados pelo artista se apresenta por inteiro. Não obstante, os elementos da composição são perfeitamente cognoscíveis. É, ainda, uma pintura figurativa, embora mostre forte tendência à abstração.

Em 1951, Vasco Prado⁶⁴, de volta ao Brasil, depois de uma temporada na Europa, realizava uma mostra no auditório do Correio do Povo, que incluía esculturas, um baixo-relevo, desenhos e cerâmicas.⁶⁵ Aldo Obino notou, com satisfação, a fidelidade do artista à arte figurativa, “guardando a simplicidade, a serenidade e a docilidade das massas e linhas proporcionadas”. Malgrado sua posição de artista “revoltado contra a ordem social vigente”, não tinha aderido aos “frenesis experimentais” que levavam às distorções, deformações, desintegrações dos objetos, e por fim, ao abstracionismo. O crítico só se mostrou mesmo inconformado com o nudismo da escultura *Negrinho do pastoreio*, que lhe pareceu “descabido”.⁶⁶

Nessa época, como muitos dos seus contemporâneos, Vasco Prado interessava-se em encontrar meios de produção artística que pudessem atingir uma parcela mais expressiva da população brasileira. Procurava associar, ao trabalho artístico, suas

64 Vasco Prado. (Uruguaiana, RS, 1914-São Leopoldo, RS, 1998) Escultor, desenhista e gravador. Entre 1947 e 1948, como bolsista do governo francês, estuda no atelier de Fernand Léger e Etiënne Hajdu, e na Escola de Belas-Artes de Paris. Em Porto Alegre, em 1951, é membro-fundador do Clube de Gravura. Leciona no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 1960. Em 1968 viaja para Varsóvia, Polônia, onde participa de diversas atividades artísticas a convite do governado polonês. Suas obras adornam diversos prédios públicos no Estado, destacando-se o da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Seu trabalho figura em dezenas de salões e coletivas em destaque, como a Bienal Internacional de São Paulo, 1967, e em edições do Panorama de Arte Brasileira do MAM/SP. Em 1997 realiza individual de terracotas denominada Esboços, na Galeria Marisa Soibelman, Porto Alegre, e bronzes e terracotas no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo Fundo, RS. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

65 OBINO, Aldo. Vasco Prado e suas esculturas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 maio 1951.

66 Ibid.

preocupações estéticas, éticas e políticas. Muitos artistas de sua geração preocupavam-se com o número de pessoas, no Brasil, e no Rio Grande do Sul, capazes de se interessar por arte. Cada vez mais ficava evidente a relação entre capacidade de consumo de arte – tanto no sentido da fruição estética quanto da aquisição de objetos –, e a classe social à qual o indivíduo pertencia. A parte mais desatendida da população brasileira continuava sem acesso aos bens culturais em geral. Era preciso encontrar formas de baratear a produção artística, em termos de recursos materiais, e de disseminar o maior número possível de obras de boa qualidade técnica entre a população. E, apesar da consciência de que a era da modernidade exigia novas perspectivas, que incluíam o aumento da capacidade imaginativa, a necessidade de ampliação de público obrigava a um recuo estratégico: ao invés de chocar com imagens que não correspondiam à realidade, melhor seria seduzir pela beleza das formas, pelo domínio técnico e pela expressividade da representação.

3.11 Tradição revisitada

O desejo de estar em dia com as discussões internacionais sobre arte e política, capazes de permitir o diálogo, em pé de igualdade, entre artistas participantes das preocupações de seu tempo, viria a acontecer, no entanto, de forma mais radical, no Rio Grande do Sul, com a eleição de um meio até então usualmente considerado secundário: a gravura. Era duplamente revolucionária tal atitude, tanto pelas opções estéticas propriamente ditas, como pelo fato de que a prática artística pretendia estar indissociada da prática política. Abandonavam-se, simultaneamente, as formas acadêmicas de representação e os temas agradáveis e pitorescos. Mudava o eixo da discussão. Em busca

de uma marca identitária, o tema central, em muitos casos, passou a ser a exploração sofrida pelo trabalhador – preferencialmente rural –, que, longe do estereótipo do gaúcho heróico, levava uma vida árdua, sem qualquer *glamour*.

Como reafirma Carlos Scarinci, de fato, as artes plásticas nunca chegaram a configurar manifestação artística expressiva no panorama da cultura brasileira. As obras de arte, como produção, sempre se destinaram a um grupo de nível social e financeiramente elevado. Como consequência disto, a arte no Brasil sempre foi um fenômeno fechado, de artista para homem rico, por intermédio das galerias e exposições de arte.⁶⁷ Comparando-se com outras linguagens artísticas, segundo o mesmo autor, a gravura padece de uma situação particular, marginal e tardia. Os gravadores só podiam trabalhar para a indústria do livro ou do jornalismo, posição semelhante a dos técnicos gráficos das empresas editoriais, o que de certa maneira os irmanava, revelando uma índole popular ou operária na arte da gravura. Contudo, antes que se descobrisse o potencial político de divulgação da gravura, ela já rompia com os padrões burgueses, na medida em que deixava de ser peça única, podendo ser distribuída de maneira massiva.⁶⁸ Diz ainda o autor:

Do ponto de vista da demanda das novas linguagens, a gravura satisfazia as aspirações modernistas num duplo sentido. De uma parte, a gravura como técnica era completamente inovadora, pelo caráter mecânico, artesanal, multiplicador do objeto artístico, revelando aspectos nunca antes considerados pela arte acadêmica. De outra parte, a gravura podia falar uma linguagem direta, primitiva, expressionista.⁶⁹

Ao inverter os pólos de abordagem temática, e por ter aderido aos parâmetros aportados pela literatura naturalista e pela arte moderna, a produção gaúcha na área da

67 SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10). p. 13.

68 Ibid. p. 16.

69 Ibid. p. 16.

gravura alterou significativamente os processos de produção e os critérios de avaliação do objeto artístico. A gravura teve seu estatuto engrandecido diante das formas mais tradicionais de expressão artística, e alcançou um admirável desenvolvimento técnico, passando a ser praticada por um número cada vez maior de artistas.

Inspirados nas teorias de Leopoldo Mendes, o principal mentor dos *Talleres de Grafica Popular* do México, e com o interesse pelas temáticas nacionais e regionais reforçado, Carlos Scliar e Vasco Prado, de volta ao Brasil, em 1951, tomaram a iniciativa de fundar o primeiro o Clube de Gravura em Porto Alegre. Logo Danúbio Gonçalves juntou-se a eles. O grupo passou a fazer constantes viagens a Bagé, onde se internavam em *estâncias* (ou fazendas), para melhor observar a vida dos trabalhadores do campo. Naquela cidade também foi fundado o Clube de Gravura de Bagé, com a participação de Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues. As obras produzidas nesta época enfatizam as cenas do universo cotidiano dos trabalhadores rurais. Os desdobramentos desta experiência dariam contribuições indiscutíveis para a socialização dos processos de produção e de disseminação das artes visuais no Rio Grande do Sul.

Na famosa série de xilogravuras denominada *Xarqueada*, de 1953, que ilustraram o romance de mesmo nome do escritor Pedro Wayne, Danúbio Gonçalves documentou a brutalidade do trabalho de fabricação do charque (carne salgada) que serviu de principal combustível para a economia gaúcha durante tanto tempo. Em *Carneadores* (imagem 90), homenzinhos franzinos, enfraquecidos pelas terríveis condições de vida e de alimentação a que são submetidos, mal equipados para trabalho que desempenham, ocupam-se do esquartejamento de animais, e da separação das partes que poderiam ser aproveitadas para o fabrico do charque. No ambiente insalubre, misturam-se os corpos dos animais mortos e dos homens de vida curta, sem que haja muita distinção entre o tratamento formal dado a eles pelo artista. Não há, de fato, muita diferença entre uma condição e outra. Todos são submetidos a altos níveis de violência e brutalidade. A técnica de xilogravura adequou-se

perfeitamente bem ao expressionismo empregado pelo artista, que imprime um caráter de rusticidade à obra, acentuando as características do tema em questão. Em *Zorzeiros* (imagem 92), uma xilogravura da mesma série, bem mais clara do que a anterior, os homens são mostrados no ato de transportar um animal recentemente abatido para o local onde ele será carneado. Danúbio enfatiza o enorme esforço físico necessário por um trabalho arcaico, que ainda não tinha sofrido o processo de modernização. Na xilogravura *Espera* (imagem 91), também da série *Xarqueada*, talvez a mais ameaçadora de todas, os homens formam um círculo, à espera da chegada dos animais a serem sacrificados. Estão todos de pés descalços, lenços nas cabeças, aventais compridos cobrindo o corpo, e armados com grandes facas. O momento é de tensão; mas nada sentem, e nada indica que possam desistir da incumbência. Esta tarefa já é parte indissociável de suas vidas.

Danúbio Gonçalves também se interessaria, em 1956, pelo tema dos trabalhadores das minas de carvão, fazendo uso de um expressionismo ainda mais acentuado (imagem 93), em que, num ambiente naturalmente obscuro, os contrastes entre luz artificial e sombra são mais pronunciados. Numa outra gravura da mesma série (imagem 94), os personagens, que estão num túnel subterrâneo, aparecem ao redor de um companheiro de trabalho, que parece ferido. Desolados e impotentes diante da tragédia, nada podem fazer, senão aguardar seu desfecho. Neste caso, o artista economizou nos traços brancos, que produzem o delineamento das figuras, o que, tecnicamente, significa dizer que retirou menos material da madeira que serviu como matriz

Além de se constituir na primeira tentativa concreta de popularizar a arte no Rio Grande do Sul, a ação positiva dos Clubes de Gravura restabeleceu uma certa ordem plástico-visual, que ameaçara ruir nas primeiras investidas em direção ao modernismo, e no namoro, esboçado por alguns, com a abstração. Acabou por reforçar e defender a necessidade da representação realística, ou expressionista, não propensa a grandes ambigüidades interpretativas, e feita para ser compreendida por todos. Sob o ponto de vista

político, os artistas associados ao clube queriam ter uma participação mais direta na transformação da sociedade e se preocupavam com a preservação da identidade cultural do país e da região sul. Sob o ponto de vista artístico, acreditavam que a prática da gravura, por apresentar grandes desafios técnicos, exigia a sistematização do trabalho. E a opção pelo realismo incentivava a contínua pesquisa de temáticas regionais e nacionais. Mesmo um artista sensível como Carlos Scliar via no realismo, pela ampla capacidade de comunicação com o público, o caminho para a socialização da arte na sociedade moderna. Achava que o desenho *ensinava a ver*. Assim, o desenho do natural era a base necessária de toda experiência artística, e ele próprio não se cansava de desenhar o que estava ao alcance dos seus olhos.

Diferentemente de seus colegas, que registraram o duríssimo trabalho dos peões e trabalhadores rurais, Carlos Scliar, ao adotar as temáticas regionalistas, preferiu apresentar seus momentos de repouso, e de restabelecimento das forças físicas. Data de 1955 a linoleogravura *Sesta II* (imagem 95), em que um trabalhador rural aparece deitado de lado, encolhido sobre si próprio, com o rosto coberto pelo chapéu. Acomodado precariamente sobre um pelego, tem um rústico toco como travesseiro. Em *Sesta IV* (imagem 96), de Carlos Scliar, igualmente de cunho bem realístico, vêm-se dois trabalhadores rurais no momento de descanso, deitados à sombra, sobre pelegos e pedaços de couro. A imagem, totalmente despojada, não tem uma definição temporal muito precisa. Poderia acontecer nos dias de hoje, de maneira praticamente idêntica. Como muitos já observaram, é evidente o alto grau de erotismo presente na cena, e a ênfase na beleza “abandonada” destes corpos masculinos, à mercê do próprio sono. O artista registra um momento em que toda a força da virilidade dos homens está desativada. Podemos imaginar que deviam restar alguns minutos para que os peões se pusessem de novo em atividade, lidando, durante horas, sob o intenso sol do verão, com gado, ou com ferramentas pesadas. Este devia ser um raro momento luxuoso de suas duras vidas: o do descanso merecido.

Glênio Bianchetti, na linoleogravura *Tocando gaita de boca* (imagem 97), por sua vez, optou, por representar um trabalhador rural num momento de prazer pessoal, e, por assim dizer, de ócio criativo. A gravura, em que cada textura foi trabalhada com minúcia, mostra um rapaz encostado num poste, que se delicia, solitariamente, com o som que está extraindo do instrumento. Já Glauco Rodrigues, numa dramática linoleogravura de 1951 (imagem 98), retrata uma anciã em situação de abandono. A expressão marcante do rosto da mulher não deixa dúvidas quanto ao seu estado emocional. Não há qualquer sinal de expectativa positiva para o futuro. A obra testemunha uma situação de injustiça social, diante da qual os artistas vinculados às ideologias de esquerda não podiam se calar.

Os artistas do Clube de Gravura achavam que era necessário encontrar formas de expressão impregnadas de elementos próprios, com os quais a população pudesse se identificar, e eram contrários às correntes abstracionistas que diluíam as particularidades da cultura artística dos diferentes povos. Em 1952, por ocasião de uma exposição de gravuristas gaúchos em São Paulo, que aconteceu simultaneamente à primeira exposição do Grupo Ruptura, que deu início ao movimento Concretista no Brasil, o crítico Sérgio Milliet publicou o seguinte comentário:

Os rapazes dos clubes de gravura de Porto Alegre e Bagé não são estrepantes, embora poucos dentre nós os conheçamos. Sua técnica de xilogravura e do linóleo se evidencia segura e a mensagem que exprimem é clara e generosa. Uma mensagem realista, de fé no homem do trabalho, no construtor da riqueza gaúcha, uma mensagem também de amor à terra, à paisagem, à vida sadia, ao esforço cotidiano. A pesquisa desses rapazes é menos de forma que de expressão, e em uma época que se preocupa quase exclusivamente com a forma, essa vontade de encontrar “mais” alguma coisa, me parece perfeitamente compreensível e justificável.⁷⁰

70 MILLIET, Sérgio. Duas exposições. *O Estado de São Paulo*, 13 dez. 1952.

Dentre os membros do Clube de Gravura também estava Edgar Koetz⁷¹, que, diferentemente dos seus colegas, dava preferência à temática urbana, e vivera em Buenos Aires por um período de cinco anos (1945-50), onde atuou como artista gráfico (ilustrador, capista, letrista e cartazista).⁷² Como tantos outros artistas, tinha se iniciado nas artes gráficas através da Editora do Globo, tornando-se pintor autodidata, e era membro da Associação Francisco Lisboa.

Marcando o crescimento de manifestações artísticas em Porto Alegre, em meados dos anos 1950, o Clube de Gravura organizou uma exposição no Parque Farroupilha, que atingiu os mais diversos níveis intelectuais e sociais. Era uma tentativa de preparar o público tanto política como esteticamente. A idéia de levar arte ao povo, foi, a partir de então, adotada várias vezes, por iniciativa da Prefeitura de Porto Alegre e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Iberê Camargo, que já era artista consagrado, de passagem por Porto Alegre em 1955, realizou uma exposição individual no Clube da Gravura, ministrando curso de gravura em metal, baseado na experiência iniciada dois anos antes no Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro.

71 Edgar Koetz (Porto Alegre, RS, 1914-1969). Pintor, desenhista e gravador. Trabalhou no setor gráfico da Livraria do Globo com Ernest Zeuner, como capista e ilustrador. Atuou também como gravador e foi um dos fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre. Entre os prêmios recebidos em sua carreira, destacam-se a Medalha de Ouro da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e o Grande Prêmio Anual da Câmara Argentina do Livro, Buenos Aires, Argentina. Participou da Fundação da Escola Superior de Propaganda, São Paulo, e ministrou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Criou, a pedido de Samuel Wainer, o logotipo do jornal *Última Hora* e o selo comemorativo do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Foi, em seu tempo, um dos raros artistas no sul a viver exclusivamente de sua profissão, incluindo a propaganda. Vide ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 125-126.

72 Vide CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Edgar Koetz: o poeta urbano*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; curadoria artística e texto de Ana Albani de Carvalho. Porto Alegre, 1998. Catálogo. p. 11.

3.12 O alargamento das fronteiras

O problema da identidade cultural brasileira, tão discutido pelo movimento modernista no Brasil, finalmente tinha começado a ser assimilado pelos artistas em atuação no Rio Grande do Sul. Em busca da construção de uma “nova” tradição artística brasileira, começara uma fase em que os grupos, além dos estudos artísticos, voltaram-se para a redescoberta do Brasil e do Rio Grande do Sul, nas suas dimensões geográfica, histórica e sociológica. Em 1946, a Associação Francisco Lisboa realizou uma viagem de estudos a Rio Pardo, cidade histórica do Rio Grande do Sul, com a participação de vinte artistas. No mesmo ano, numa viagem às Missões Jesuíticas, outro grupo de artistas documentou monumentos arquitetônicos, através de desenhos, pinturas e fotografias.

Criada em 1947 por estudantes e profissionais ligados ao Instituto de Belas-Artes, a Associação Araújo Porto Alegre tinha a intenção de “estudar, fixar e difundir a arte brasileira no país e no exterior”. O grupo era composto por jovens artistas preocupados com a formulação de uma estética moderna que estivesse essencialmente relacionada com a identidade do povo brasileiro, dentre os quais Cristina Balbão, Paulo Flores, Plínio Bernhardt e Vitorino Gheno.⁷³ Afinando-se com a reação anti-academicista desencadeada pelo modernismo no Brasil, os artistas procuraram revalorizar a arte colonial e barroca, assim como a cultura popular, todas consideradas formas tipicamente brasileiras. Em atividade complementar à formação artística dos associados, o grupo promoveu diversas viagens de estudos pelo Brasil. No mesmo ano de criação da entidade, alguns artistas a ela vinculados passaram uma temporada na Bahia e em Minas Gerais, visitando cidades históricas, trabalhando, e realizando exposições. Depois disso, o grupo expôs os trabalhos

73 Também compunham o grupo Enilda Ribeiro, Dorotéia Pinto da Silva, Santos Vidarte, Carlos Fayet, Emílio Ripoll, Luiz Corona, Remo Irace, Miguel Irace, Rui Falcão, Roberto Bins, Luiz Fraga, Luiz Santos e Carlos Krebs.

executados durante a viagem, e organizou conferências sobre arte popular, com o objetivo de difundir os elementos da cultura e da arte brasileira pouco conhecidos no sul do Brasil.

Incentivadas por professores do Instituto de Belas-Artes, tornaram-se freqüentes as viagens de estudos no país e no exterior, para conhecer escolas, visitar exposições, ateliês de artistas e as nascentes galerias de arte. Em 1945, Cristina Balbão e Alice Soares, duas jovens professoras do Instituto de Belas-Artes, organizaram uma viagem ao Uruguai e à Argentina. Em 1949, levaram seus estudantes ao Rio de Janeiro. Juntos, conheceram os trabalhos de Cândido Portinari e Burlle Marx, visitaram os ateliês de Pancetti e de Djanira, e encontraram o escultor Bruno Giorgi. O simples fato de deslocar os estudantes de seu meio cultural próprio, dando-lhes referências completamente diferentes daquelas a que estavam habituados, provocava uma abertura de horizontes que brevemente seria sentida, pelo aumento da movimentação cultural em Porto Alegre. As viagens também ampliaram o grau de intimidade com um campo profissional mais complexo daquele que conheciam no Rio Grande do Sul.

Em 1952, a Associação Araújo Porto Alegre realizou novas viagens de estudos ao Nordeste do Brasil e ao Rio de Janeiro. O resultado destas viagens manifestou-se principalmente sob forma de desenhos e pinturas que descreviam, sob ângulos variados, obras pertencentes ao patrimônio público nacional. Esse movimento de interiorização das pesquisas artísticas deslocava o interesse pela produção exógena para o estudo da cultura nacional. Em 1955, a Associação Francisco Lisboa patrocinou uma viagem a diversas cidades históricas do Rio Grande do Sul: Rio Pardo, Piratini, Triunfo e Santo Ângelo. No ano seguinte, outra viagem a Rio Pardo seria realizada, a fim de homenagear o primeiro grande pintor gaúcho, Manoel de Araújo Porto Alegre. Estas experiências resultariam, em nível local, numa significativa valorização do patrimônio próprio das cidades sulinas, o que deu início ao hábito de formar grupos para viajar pelo interior do estado, documentando monumentos arquitetônicos fadados ao desaparecimento pela omissão da autoridade

pública. Aldo Obino encorajava as viagens dos artistas às cidades históricas do Rio Grande do Sul, por representarem um retorno aos valores culturais tradicionais. Achava que os artistas estavam realizando um espetacular trabalho de pesquisa, com forte aspecto documental.

3.13 O processo de redução da forma

Em outubro de 1950, Ado Malagoli⁷⁴ inaugurava, na galeria Casa das Molduras, sua primeira mostra individual no Rio Grande do Sul, com trinta e sete telas a óleo. A

74 Ado Malagoli (Araraquara, 1906 -Porto Alegre,1994) Nascido no interior do Estado de São Paulo, lá viveu até a idade de oito anos. Com o assassinato de seu pai, a família, empobrecida, foi obrigada a transferir-se para São Paulo, quando o jovem contava com 14 anos. Entre 1922 e 1927, estudou na Escola Profissional Masculina e, mais tarde, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Nesta época também estreitou relações com os artistas que, anos depois, formariam o Grupo Santa Helena: Alfredo Volpi e Mário Zanini, Francisco Rebolo, de quem foi ajudante na decoração de casas. Nessa época consolidaram-se os valores que guiaram sua carreira, em especial o apreço pelo conhecimento do seu metiê. Aos 21 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, ingressando na Escola Nacional de Belas Artes em 1927. A partir de então, fixou-se naquela cidade até sua mudança definitiva para Porto Alegre, em 1952. Integrou, juntamente com Edson Motta, João José Rescalla e Bustamente Sá, entre outros, o chamado Núcleo Bernardelli, que se manteve ativo de 1931 a 1942. Vivendo modestamente, dedicou-se a inúmeras atividades: crítica jornalística, publicidade, e retoque de fotografias. Teve várias obras premiadas na Escola Nacional de Belas Artes, entre 1934 e 1942, quando recebeu o prêmio máximo. Como a viagem à Europa estava inviabilizada por causa da guerra, viajou para os Estados Unidos, retornando ao Brasil três anos depois. Em Nova Iorque realizou sua primeira exposição individual. Nas Universidades de Nova Iorque e de Columbia alargou seus conhecimentos de História da Arte e das técnicas de restauro pictórico. Conviveu com outros brasileiros, como Djanira e Edson Motta, e conheceu grandes coleções americanas de arte ocidental. Tornou-se restaurador de pintura. De 1946 a 1952, Malagoli teve uma vida financeiramente instável. Lecionou na Associação Brasileira de Belas Arte e na Associação Brasileira de Desenho, no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora, MG. Em 1949, ganhou o prêmio de viagem ao país do Salão Nacional de Belas Artes. Visitou várias cidades do sul e do nordeste brasileiros. Nesta época conheceu o ítalo-paulista Angelo Guido, já radicado em Porto Alegre. Em 1951 participou da I Bienal de São Paulo e realizou exposição em Porto

mostra foi muito bem recebida pelo público, mas não teve nenhum retorno financeiro. Para Aldo Obino, o artista, que praticava um figurativismo de ascendência mediterrânea, posicionado entre o academicismo e o modernismo, refratário ao ascetismo da arte abstrata, traduzia o que “é vital e permanente no passado e no presente.”⁷⁵ O comentário do crítico demonstra que ele próprio já começava a aceitar algumas formas de expressão da arte moderna, embora repudiasse o abstracionismo. Aos poucos, contudo, os ataques perpetrados contra o *modernismo* começavam a esvanecer, dando lugar a uma visão mais tolerante do fenômeno. Sua argumentação baseava-se em teorias já bastante conhecidas, que circulavam desde as primeiras décadas do século XX, e que devem ter chegado a seus ouvidos através do próprio artista, tido como um excelente professor. A bem da verdade, conforme esclareceu Fernando Corona, a genealogia artística de Ado Malagoli era a seguinte: procedia de Almeida Júnior, passando por Eliseu Visconti e culminando em Cândido Portinari; fizera parte de um grupo de pintores que, como José Pancetti e Edson Motta, desprezaram o ranço acadêmico impregnado de motivos anedóticos ou mitológicos, e buscava um vocabulário plástico que sintetizasse as contribuições da arte moderna, sem o abandono dos conhecimentos acumulados pela história da arte.⁷⁶

Alegre, RS. Recebeu convite Angelo Guido para lecionar no Instituto de Belas Artes da capital gaúcha em 1952. Radicando-se em Porto Alegre, destacou-se rapidamente como professor e como agente cultural. Em 1954 foi nomeado Diretor de Artes da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do Estado, e em seguida propôs a fundação de um Museu de Arte. Em 27 de julho de 1954, foi criado o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, cujas atividades iniciariam em 1957. Ado Malagoli dirigiu o MARGS de 1954 até 1959, e foi responsável pela formação do acervo inicial. Neste mesmo ano recebeu convite para reorganizar a Pinacoteca do Instituto de Belas Artes, e elaborar um plano de aquisição de obras para o acervo. Em 1957 escreveu sua tese de Livre Docência, que lhe rendeu a cátedra de Pintura no ano seguinte. Na década de 60 dedicou-se mais às atividades de professor e de pintor. Em 1961, Malagoli enfim viajou para Europa. Em 1968 começou a participar dos festivais de Ouro Preto, estabelecendo estreitos laços com artistas locais. Até sua aposentadoria, em 1976, entregou-se intensamente às tarefas acadêmicas e à produção artística. Em 1982 recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vide BRITES, Blanca; AVANCINI, José Augusto (Curadoria). *Ado Malagoli: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural/Opus Promoções, 2004. p. 13-17.

75 OBINO, Aldo. O pintor Ado Malagoli. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 out. 1950.

76 CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 135-136.

No período em que Ado Malagoli viveu no Rio de Janeiro, a cidade continuava sendo o mais expressivo centro cultural e político do país e ainda era o local mais procurado pelos artistas em busca de formas de aperfeiçoamento cultural. A capital brasileira era a principal porta de entrada das novidades internacionais, que iam sendo absorvidas, na medida do possível, pelo meio intelectual e artístico. Contudo, em termos econômicos, o Rio de Janeiro já estava perdendo espaço para sua principal rival – a crescente metrópole paulistana, que despontava exemplarmente no comando do processo de industrialização do país. Durante os anos 1930 e 1940, a preocupação com a competência e o domínio técnico, tão clara no desejo de absorção dos novos métodos científicos de produção industrial, também se fez observar junto à intelectualidade brasileira. O elogio da técnica estava presente no discurso de grandes críticos e ensaístas do país, como Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade. No campo das artes plásticas, o empenho em superar as deficiências técnicas e a falta de repertório específico tornou-se a principal meta a ser alcançada pelos artistas, como forma de afirmação profissional e social. O movimento parisiense do *Retorno à Ordem* tinha aportado influências consideráveis ao panorama artístico mundial, o que fez com que um modernismo moderado, vinculado à tradição, que se manifestava de diferentes maneiras, encontrasse fértil terreno de aceitação não só no Brasil, como em várias partes da América Latina.⁷⁷ Iceia Cattani, tratando da resistência às correntes de vanguarda no âmbito do modernismo paulistano, afirma que:

O movimento do *Retorno à Ordem* esteve ligado à situação de crise econômica e política que afetou os anos vinte. Nesses momentos de instabilidade, vários elementos com diferentes graus de reacionarismo começaram a manifestar-se nos discursos políticos e culturais: a afirmação dos valores nacionais, chegando à xenofobia muitas vezes, o desejo de retorno aos valores eternos, ideologicamente colocados como o respeito à ordem social, à hierarquia e ao passado [. . .] que

77 Cf. BRITES, Blanca; AVANCINI, José Augusto (Curadoria). *Ado Malagoli: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural/Opus Promoções, 2004. p. 14.

ressurge na valorização dos mitos coletivos. Nas artes plásticas, esse movimento colidiu frontalmente com as vanguardas. Essas, como o próprio nome diz, pressupunham o ir à frente, o abrir caminhos para uma nova arte e uma nova cultura, através da ruptura radical com os sistemas de signos do passado e com a tradição humanística, esteio cultural até meados do século XIX. O *Retorno à Ordem*, pelo contrário, consistiu na neutralização das rupturas que haviam ocorrido até então, e na reinserção da produção artística contemporânea na tradição e nos valores eternos da arte. Esses valores eram os da tradição clássica, oriunda da constituição dos sistemas de signos do Renascimento: o espaço perspectivo, marcado pela unicidade, e a organização das personagens (relação dos homens com o sagrado e dos homens entre si, conforme suas posições sociais: relações com a natureza e com os objetos). Ordem no mundo, ordem na arte.⁷⁸

Vê-se claramente que Ado Malagoli – que compartilhou os anseios de melhoria social através do estudo e do trabalho, presentes no universo dos artistas imigrantes de origem italiana – era portador desses valores, que já tinham sido preconizados, como já vimos, por Angelo Guido, desde sua primeira visita a Porto Alegre em 1925. Se sua pintura não era tão provocativa como a de outros artistas modernos do período, também não deixava de chamar a atenção pelos aportes que trazia para a cultura visual do sul do país. Num de seus nus, mostra uma jovem pensativa, suavemente inclinada, com a mão no rosto (imagem 99). Toda pintura é construída a partir do jogo de claro-escuro que se forma a partir de um único foco de luz. O corpo se projeta sobre um fundo negro, e o interesse da pintura se dá justamente pela ênfase nas formas arredondadas, que se repetem – nas faces, nos seios, nos braços, e na qualidade tátil emprestada à pele da jovem. Embora sejam poucos os sinais de que esta pintura pertence à primeira década do século XX, há algo nas feições do modelo, e nos contornos do corpo, que fazem pensar numa pintura que não desejava mais se transubstanciar em luz, como seria o único caminho possível depois do impressionismo. Ado Malagoli, ao comungar, de certa maneira, com a pintura mais

78 CATTANI, Icleia Borsa. Pintura modernista em São Paulo: relações entre vanguarda e retorno à ordem. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 22-23.

tradicional, busca justamente essa solidez perdida, essa capacidade ilusionística que os pintores antigos conseguiram arduamente elaborar, e que algumas vertentes da arte moderna desejavam contestar. O nu denominado *Juventude* (imagem 100), datado de 1942, sem dúvida, difere das interpretações acadêmicas, mas está impregnado de referências a uma tradição pictórica que remonta, pelo menos, ao Renascimento. O corpo da jovem retratada é, por assim dizer, quase “esculpido” contra o fundo difuso. São, ao mesmo tempo, sólidos e macios os volumes corporais modelados pela luz, numa controlada gradação. A genitália da moça está coberta por um tecido alvo, e em nada sua atitude pode ser interpretada como vulgar. Entretanto, há algo de insólito nessa nudez, por mais fiel que possa ter sido do modelo original, que impede que consideremos a pintura como realística. A obra parece demarcar um momento da carreira do artista em que sua percepção do mundo real começava a se transformar. Em breve suas figuras tomariam aspectos mais esquemáticos, mas sempre enfatizando os volumes dos corpos e dos objetos.

Dedicando-se obsessivamente à realização de seus objetivos artísticos, Ado Malagoli esforçava-se para alcançar o completo domínio das técnicas e procedimentos pictóricos consolidados pela tradição, enquanto absorvia, de forma muito diluída, as novas soluções estético-formais propostas pelas vanguardas históricas.⁷⁹ Origens, ideários e objetivos comuns aproximaram-no de Angelo Guido e Fernando Corona. A despeito da resistência que nutriam em relação às excentricidades dos mais radicais, juntos, configuraram um grupo cuja atuação foi fundamental para a melhor estruturação do campo de trabalho dos artistas, e para introdução, no Rio Grande do Sul, de uma arte moderna de caráter moderado.⁸⁰ Seus desenhos, no entanto, eram de tal forma fluídos, que fazem lembrar daqueles de outro artista que já se tornara uma celebridade mundial: Pablo Picasso. Data de 1949 um belo desenho de mulher (imagem 101), feito com a linha fluída, e com a

79 BRITES, Blanca; AVANCINI, José Augusto (Curadoria). *Ado Malagoli: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural/Opus Promoções, 2004. p. 14.

80 Ibid. p. 15.

perícia técnica que só os grandes mestres têm. Também o retrato da esposa Ruth, feito em litografia, é de uma admirável e rara concisão (imagem 102). Em estudo sem datação definida, o artista, que, não esqueçamos, também era um excelente professor, associava a linearidade pura com a formação de volumes, através do *sfumatto* (imagem 103). De acordo com Blanca Brites e José Augusto Avancini,

ao chegar a Porto Alegre, aos 46 anos, Malagoli trazia em seu currículo a formação na ENBA, quatro prêmios de alto nível, a recente participação na I Bienal de São Paulo, em 1951. Além de sua vocação para a docência, tinha disposição para atuar no meio artístico da época. Já se destacava, então, como promotor cultural. Sua adaptação ao novo meio artístico se fez de imediato pela conjunção de várias situações favoráveis: primeiro, a cidade estava receptiva para novos impulsos no campo cultural; segundo, pelo dinamismo e desenvoltura desse artista tão experiente; e um terceiro ponto, somado aos anteriores, era sua condição de forasteiro, ainda não contagiado pelas querelas já tradicionais entre os artistas do IBA e os outros (os autodidatas).⁸¹

Assim, Ado Malagoli, participante do Núcleo Bernardelli (RJ), radicou-se em Porto Alegre em 1952, a convite de Angelo Guido, abrindo mão de uma posição bastante privilegiada no panorama artístico nacional, embora ainda enfrentasse dificuldades financeiras, para lecionar no Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre:

Com uma carreira de êxitos sucessivos, Ado Malagoli tomou a decisão mais importante de sua vida profissional: a da mudança para Porto Alegre, cidade provinciana e conservadora, que o acolheu bem. Afora a atividade docente, sua integração no panorama artístico gaúcho se fez de forma rápida e integral. A condição de professor lhe oportunizou a aplicação, no ensino e no meio cultural porto-alegrense,

81 BRITES, Blanca; AVANCINI, José Augusto (Curadoria). *Ado Malagoli: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural/Opus Promoções, 2004. p. 15.

dos conhecimentos adquiridos nas viagens de estudo feitas tanto ao exterior como ao interior do Brasil.⁸²

O professor recém-contratado pelo Instituto de Belas-Artes, preocupado com a modernização do ensino, marcou profundamente a mais jovem geração que freqüentava o Instituto de Artes nos anos 1950, encorajando a profissionalização dos estudantes. Mesmo os alunos mais tímidos do Instituto de Belas-Artes foram incentivados a expor seus trabalhos, e até mesmo a comercializá-los. Foi o responsável pela transição definitiva dos métodos de ensino da escola, tendo se tornado a figura nuclear de um movimento artístico de renovação, encabeçado por nomes como Rubens Cabral, Alice Soares, Alice Bruegmann, Paulo Porcella, Romanita Disconzi, Marilene Burtet, Maria Lídia Magliani, Maria Inês Rodrigues e Regina Silveira.⁸³

Datam de meados da década de 50, as pinturas de Ado Malagoli em que o artista aderiu francamente às deformações expressivas, acentuando algumas características físicas em detrimento de outras. Estas liberdades não passaram despercebidas para o ainda tímido meio artístico local. Em pouco tempo, mudaria radicalmente sua técnica pictórica. É de 1954 a tela *Gato Preto* (imagem 104), em que o artista apresenta, sobre um fundo abstrato e geometrizado, uma figura masculina, de formas reduzidas, cabeça estreita, longo pescoço, e olhar inexpressivo. O artista não mais se preocupa em fazer distinção das texturas de pele, de tecido, ou mesmo do pelo do animal. A aparente rusticidade da superfície resultante torna-se uma característica estilística importante nas obras desta fase.

Ado Malagoli não foi o único artista ligado aos grupos paulistanos que percorreu o caminho da redução formal dos elementos. Passada a fase do interesse pelo gravurismo, Carlos Scliar, já perfeitamente integrado ao circuito artístico nacional, começou a dar

82 BRITES, Blanca; AVANCINI, José Augusto (Curadoria). *Ado Malagoli: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural/Opus Promoções, 2004.p. 15.

83 Também faziam parte do grupo Joel Amaral, Naya Corrêa, Iná Fantoni, Fabrício Soares, Suely Kelling, Nelson Wiegert. PIETA, Marilene. p. 59.

preferência à pintura de naturezas-mortas, de alta carga de abstratização, muito sofisticadas, rigorosamente construídas, que utilizavam tons pastel, numa variação cromática pouco extensa, entre os marrons, verdes e beges. Datada de 1960, a obra *Natureza morta* (imagem 105), é formada por um tríptico, que não tem interrompida a continuidade visual entre uma parte e outra. Os espaços entre os suportes acabam funcionando como elementos composicionais, que impregnam a obra de maior dinamicidade e ritmo. As figuras – garrafas, frutas e seus recipientes, dispostas sobre uma superfície sólida, destacam-se do fundo, aproximando-se do observador, por serem mais escuras. Diluídas e ralas camadas de têmpera sobrepostas, servem para definir o grau de opacidade ou de transparência dos objetos. Os volumes, não muito pronunciados, formam-se pelo uso de manchas de cor. Por fim, a aplicação de cera transparente, de maneira muito metódica, faz com que os pigmentos de cor se concentrem numa única parte da composição, ou se espalhem sobre outras zonas, criando uma atmosfera difusa.

3.14 Um lugar para guardar e difundir a arte

A esta altura, a despeito dos insistentes esforços de artistas e intelectuais, o estado sulino ainda se constituía como local de baixa densidade institucional, destituído da consistência necessária para dar significado e consolidar uma tradição artística.⁸⁴ Contudo,

84 Em texto que tratando especificamente das condições de instauração da Bienal do Mercosul, no final da década de 90, em Porto Alegre, o chileno Justo Pastor Mellado discorre sobre as relações entre “os desejos inscritos de um grupo socialmente decisório, no seio de uma comunidade local com aspirações de reconhecimento”, e o surgimento da bienal como “dispositivo de intensificação de uma cena artística”. MELLADO, Justo Pastor. *Bienais: do*

a idéia da criação de um Museu de Arte no Rio Grande do Sul tinha existido, pelo menos desde o final do século XIX, nos círculos intelectuais e artísticos. A noção de que a consolidação de coleções artísticas poderia colaborar na constituição de uma memória local, estava presente no discurso dos primeiros comentadores de arte que se manifestaram na cena local, como o incansável Olinto de Oliveira. Mas o projeto fora constantemente adiado, em função das turbulências políticas ou das freqüentes dificuldades econômicas. Durante a primeira fase do Instituto Livre de Belas-Artes, por razões diversas, os enormes contratempos para manter a escola em atividade impediram que um projeto desta natureza fosse executado. Por outro lado, o problema da falta de museus e de outras instituições de guarda do patrimônio artístico brasileiro não era exclusivamente gaúcho. O país inteiro se ressentia pela ausência de instituições fortes, que não funcionassem meramente como depositárias de obras de arte, envelhecidas pelo tempo, mas que atuassem como centros catalizadores do processo de modernização da própria sociedade.

Data de 1947 o surgimento do Museu de Arte de São Paulo (MASP). No ano seguinte, seria criado o Museu de Arte Moderna na mesma cidade. Em 1948, era criado o MAM do Rio de Janeiro. O surto dos museus de arte no Brasil acabou atingindo várias outras partes do país, que já tinham criado um ambiente propício para a instalação de instituições de preservação e divulgação culturais.⁸⁵ Esse processo, desencadeado na única cidade brasileira que já tinha feições de metrópole industrial, coincidiu com a época em que a arte moderna se expandia.⁸⁶ As Bienais de São Paulo, acontecidas em 1951 e em 1953, que deram início a um importante ciclo de inserção da arte brasileira no panorama internacional, e de atualização em relação à produção dos grandes centros, funcionaram como pólos geradores da cultura artística moderna e contemporânea. O processo

monumento social ao paradoxo identitário. In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *Rosa dos Ventos*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. No prelo.

85 PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra, 1995. p. 42.

86 O Museu de Arte de São Paulo (MASP) fora fundado em 1947; no ano seguinte seria a vez dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

inaugurado por uma série de bienais que se sucederam à primeira, rompeu o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano.

Faltavam, no Rio Grande do Sul, lideranças capazes de acionar o movimento pró-criação de um museu de arte. Nenhum agente cultural gaúcho – intelectual, artista, crítico, professor de arte ou político –, conseguiu concentrar forças suficientes para articular os elementos necessários para dar forma a este desejo antigo da comunidade artística local. Quando Ado Malagoli assumiu o cargo de diretor da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, trabalhou ativamente pela criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.⁸⁷ Sonhava com um museu à altura das instituições internacionais do mesmo tipo, já adaptadas às necessidades dos novos tempos, que divulgasse a produção de artistas em ascensão ou já consagrados, e, na medida do possível, recebesse mostras internacionais. Em 1954, o governo estadual criava, por decreto, através da Divisão de Cultura, pertencente à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, o Museu de Artes de Rio Grande do Sul (MARGS). Mesmo sem possuir condições materiais e técnicas de funcionamento, o museu gaúcho começou a funcionar em 1955, quando promoveu a mostra *Arte Brasileira Contemporânea* na galeria da Casa das Molduras, com trabalhos de trinta e três artistas do centro do país, tornando possível, assim, para o público e para os artistas locais, o contato com as diversas tendências da pintura brasileira recente.⁸⁸ A mostra apresentava, entre outros, Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Também incluía artistas gaúchos como Angelo Guido, Iberê Camargo, Trindade Leal e Carlos Alberto Petrucci. Não obstante, o museu só seria oficialmente inaugurado em 1957, no *foyer* do

87 Vide PIETA, Marilene Burtet. *A pintura no Rio Grande do Sul: 1958-1970*. 1988. 447 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1988. f. 78.

88 PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra, 1995. p. 42.

Teatro São Pedro⁸⁹, com uma exposição retrospectiva do pintor acadêmico Pedro Weingärtner e a exibição das primeiras pinturas adquiridas para o acervo, pertencentes ao artista teuto-brasileiro. No intervalo dos concertos, o público era convidado a visitar a exposição no *foyer* do teatro. A fim de despertar o interesse pelas artes, Angelo Guido iniciou um ciclo de palestras. Também Ado Malagoli, auxiliado por Alice Soares e Cristina Balbão, ministrava aulas, utilizando como principal fonte de informação as próprias obras de arte.

Desde sua fundação, o MARGS patrocinou várias manifestações artísticas, como exposições de arte e ciclos de conferências. O acervo inicial, sob orientação de Ado Malagoli, foi constituído com algumas aquisições, e com a reunião de obras de autores diversos, distribuídas em repartições estaduais nas piores condições de conservação, e que foram restauradas pelo próprio diretor do museu. Seguindo um programa de aquisição de obras de arte modernas, foram incorporadas ao acervo do museu telas de Eliseu Visconti, Emiliano Di Cavalcanti e Cândido Portinari. A compra de uma tela de Portinari, *O Menino do Papagaio*, causou polêmica, mas em junho de 1958, a exposição individual de 34 pinturas do artista atraiu até visitantes do interior do Estado. Nas administrações seguintes, a coleção do MARGS começou a incorporar, através de doações, grande número de obras de gravuristas gaúchos como Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, e Glênio Bianchetti.⁹⁰

89 O MARGS só viria a ter um prédio definitivo na década de 70.

90 MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. Textos Armino Trevisan et al. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000. p. 11.

3.15 Um projeto inacabado

A disputa entre os defensores da arte figurativa e da arte abstrata já se desenvolvia plenamente, com ataques ferrenhos de ambos os lados. Vista com maus olhos por parte de uma grande parcela dos artistas em atuação, a arte abstrata não encontrava terreno fértil para se desenvolver. Alguns não aceitavam o afastamento dos referenciais da realidade; outros a viam como uma forma de infiltração alienígena, que visava diluir a força das culturas regionais e nacionais.⁹¹ Embora a associação do abstracionismo com a dominação simbólica da cultura norte-americana não tivesse ainda se manifestado tão fortemente no Rio Grande do Sul, como aconteceu no centro do país, certas discussões de cunho nacionalista, estavam na pauta do dia. Falava-se muito, por exemplo, na necessidade de nacionalização das empresas de importância estratégica para a economia brasileira, muitas delas norte-americanas.⁹² Isso provocava o aumento da antipatia por tudo que pudesse ser relacionado com “estrangeirismos”. No sul, a insistência sobre a representação figurativa afirmava a oposição ao abstracionismo, que recebera significativas adesões no Brasil após o advento da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951.

91 Vide BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias Visíveis: Waldemar Cordeiro e as razões do Concretismo no Brasil*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996. f. 50-71.

92 Segundo Fábio Kuhn, a questão do capital estrangeiro estava na ordem do dia durante os anos 50 e 60. A entrada dos capitais externos no Rio Grande do sul era recente e enfrentava resistência por parte dos grupos mais nacionalistas. Apesar das restrições, os investimentos estrangeiros abrangiam uma série de atividades. No caso do fumo, havia a presença da indústria tabageira Souza Cruz, controlada por capitais ingleses. No setor dos frigoríficos, a presença era antiga e as companhias *Swift*, *Armour* e *Anglo* eram de propriedade inglesa ou norte-americana. Também na moagem de trigo e arroz havia a presença norte-americana, por meio da *Bunge and Born*. Além das atividades ligadas à agropecuária, o capital estrangeiro estava presente no setor de serviços. A produção e a distribuição de energia elétrica estavam a cargo de *The Riograndense Light and Power Syndicate* e da CEE do Rio Grande do Sul (subsidiária da *Elétrica Bond and Share*, norte-americana). Na telefonia, atuava a *International Telephone and Telegram*, também dos Estados Unidos. Cf. KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 135-137.

Não deixa de ser curioso observar que data do ano de 1947 uma pintura do espanhol Benito Castañeda (imagem 107), professor do Instituto de Belas Artes, que mostrava sinais claros de abandono da representação figurativa. Embora ainda existissem elementos reconhecíveis (como as construções arquitetônicas visíveis na parte inferior da tela, assim como o céu na parte superior, e uma zona intermediária em que aparece uma grande porção de água, cercada por elevações de terra), as formas foram sintetizadas ao extremo. Nos volumes, muito concisos, não há qualquer detalhe excessivo. A obra cria uma tensão entre a visão ilusionística de profundidade, que os artistas do Renascimento nos ensinaram, e a planaridade da tela, acentuada pelas massas geometrizadas de cor a que os objetos mais próximos foram reduzidos. Tivesse seguido nesse caminho, Benito Castañeda teria chegado fatalmente a um tipo de pintura que nunca se desenvolveu plenamente no Rio Grande do Sul.

Antes de realizar esta obra *quase* abstrata, Benito Castañeda, em 1945, já apresentava uma pintura, senão expressionista, pelo menos muito expressiva, que tendia a fugir da abordagem acadêmica. Ninguém, em solo gaúcho, até então, tinha usado as cores com tanta generosidade, explorando a viscosidade das tintas, como ele, excetuando-se, é claro, o jovem Iberê Camargo, que, no início da década, ainda autodidata, pintava com um furor selvagem. Na tela *Vida de Fazenda* (imagem 106), vê-se que o tema tratado, de um lavrador anônimo que trabalha a terra com a ajuda de uma junta de bois, é apenas um alibi para a execução da pintura, rica em matéria pictórica. O pincel de Benito Castañeda era farto, deslizava pela superfície da tela, transportando os pigmentos que encontrava pelo caminho. Esta obra de admiráveis qualidades táteis, que prenunciava o abandono do tema, em favor da materialidade da pintura, não se constituiu no início de um processo que poderia ter conduzido o artista, pelo menos, a um expressionismo abstrato, como aconteceu com tantos outros, seus contemporâneos, ao redor do mundo.

Alguns artistas estrangeiros, refugiados de guerra, que seguiam tendências modernas, viveram e trabalharam na capital gaúcha, durante alguns anos. Leopold Haar, um polonês que, da mesma forma que Carlos Scliar, lutara contra o fascismo na Itália, apresentou seus desenhos e pinturas em Porto Alegre, numa exposição no ano de 1947. Dois anos depois, criou, com o irmão e fotógrafo Zygmunt, a Galeria do *Studio Haar* (também conhecida como *Estúdio os Dois*)⁹³. Depois de radicar-se em São Paulo, fez parte do grupo *Ruptura*, o primeiro a defender vivamente a arte Concreta no Brasil. Fernando Corona, analisando o trabalho do artista, disse que seus desenhos eram “lindos poemas traçados através de linhas puras, sem artifício”, que sua linguagem era clara, sintética e lidava com os elementos essenciais, eliminando o que fosse supérfluo.⁹⁴ Note-se que Fernando Corona utiliza a expressão “linguagem”, para designar as opções estéticas do artista, o que indica que o artista e crítico espanhol estava perfeitamente inteirado sobre as discussões teóricas mais recentes, e que usava uma terminologia bastante atualizada.

Em 1949, chegava a Porto Alegre, procedente da Itália, a artista suíça Mira Hargesheimer⁹⁵. Em 1954, já radicada em São Paulo, e tendo adotado o nome de Mira

93 A galeria inaugurou com exposição de gravuras de Daumier. Cf. CORREIO DO POVO, 15 out. 1949.

94 Vide CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 23.

95 Mira Hargesheimer (Zurique, 1919 - São Paulo, 1988). Nascida em Zurique, Suíça, é batizada com o nome de Myrha Dagmar Dub, filha única de Karl Leo Dub (de família tchecoslovaca de língua alemã e origem judaica), e de Ada Saveria, nascida Büttner (de pai alemão e mãe italiana de origem judaica, batizada católica). Os pais se separam e a mãe se casa em Milão com o conde Tomaso Gnoli, diretor da Biblioteca Estense de Modena. Freqüenta escola de arte e o curso de Filosofia na Universidade Católica. Por volta de 1941, para fugir às perseguições nazistas na Itália, acaba juntando-se a um grupo de refugiados na Iugoslávia, onde conhece, em Sarajevo, Josip Hargesheimer, com quem se casa, a fim de obter permissão para emigrar. Com esse sobrenome, Mira assinaria seus trabalhos até 1953. Vai com o marido para Roma, onde permanece até 1946. Entre 1948 e 1949 trabalha em Roma como funcionária da Organização Internacional de Refugiados. Em 1949 obtém permissão para emigrar ao Brasil e parte de Nápoles com Josip Hargesheimer. Desembarca no Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1949, e segue com o marido para Porto Alegre, onde se fixam. Em Porto Alegre, Mira começa a pintar e a fazer escultura em cerâmica. Para sobreviver, dá aulas de pintura e de “orientação artística” a “damas da alta sociedade” e a “rapazes ricos e pedantes”. Visita exposições, escreve e publica poesia, e estuda filosofia por conta própria. Em janeiro de 1950 publica no jornal Correio do Povo artigo intitulado “O drama dos imigrantes europeus”. No mesmo ano

Schendel, tornou-se uma das mais importantes artistas contemporâneas em atuação no Brasil. Sua presença no Rio Grande do Sul, entretanto, despertou pouca atenção dos outros artistas, assim como dos críticos de arte, a não ser pela estranheza que causava o seu trabalho, de grande economia de formas e materiais. Alguns achavam curiosa a sua compulsão por desenhar e pintar sobre qualquer suporte, inclusive os mais comuns. No início dos anos 1950, ainda em Porto Alegre, Mira Schendel já utilizava uma linguagem própria, questionando as formas convencionais de representação. Mesmo enfrentando enormes dificuldades para sobreviver, procurava esclarecer a opinião pública sobre a situação dos imigrantes europeus.⁹⁶ Sentia-se totalmente deslocada em Porto Alegre, sem encontrar interlocutores que pudessem compreender suas preocupações artísticas e estéticas, e com quem pudesse compartilhar suas angústias. Mesmo assim, fez duas exposições. A primeira aconteceu em 1950, no Auditório do Correio do Povo⁹⁷, e a

faz sua primeira exposição individual em Porto Alegre no Auditório do Correio do Povo, onde apresenta pinturas feitos com tinta espessa e cores escuras. Em 1951 participa da I Bienal de São Paulo. Em julho de 1953, Mira muda-se sozinha para São Paulo, instalando-se de início na casa de Rudolf Lenhard, a quem fora indicada por amigos comuns de Porto Alegre. Freqüente em São Paulo conferências, exposições, concertos, mostras de cinema. Em 1954 conhece o livreiro Knut Schendel, com quem passa a viver em seguida. Nesse mesmo ano expõe pinturas no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1957 nasce a filha Ada Clara. Em 1960 casa-se oficialmente com Knut Schendel, passando a se chamar Mira Schendel. No início dos anos de 1960 assinam seus catálogos Mario Schenberg, Mário Pedrosa e Theon Spanudis. Entre 1962 e 1964 realiza a série de desenhos *Bordados*, primeiros trabalhos em papel de arroz. A partir de 1962, produz um vasto conjunto de pinturas. Entre 1964 e 1966, Mira realiza cerca de 2 mil desenhos, conhecidos hoje como a série das Monotípias, feitos com tinta a óleo em papel arroz. A partir de meados da década de 1960, interessa-se por psicologia e psicanálise. Entre 1967 e 1974, Mira expõe mais no exterior do que no Brasil. Após 1975, seu trabalho toma direções variadas, com séries curtas. Em 1987 expõe, pela primeira vez, os *Sarrafos*. Em viagem à Alemanha em junho de 1988, após sentir-se mal, diagnosticam-lhe câncer no pulmão em estágio avançado. Retorna imediatamente ao Brasil, é hospitalizada e morre a 24 de julho no Hospital Oswaldo Cruz, em São Paulo. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: SESI/Marca D'Água, 1996. 303 p.

96 Vide SCHENDEL, Mira. O drama dos imigrantes europeus. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jan. 1950.

97 Vide OBINO, Aldo. Pintora italiana que surge. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1950.

segunda na sede do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, em 1952. Consta que também tenha participado de exposições de arte em Santa Maria e Bento Gonçalves.⁹⁸

Data da década de 1950 a tela *Natureza morta* (imagem 108), de Mira Schendel, em que diferentes convenções de representação da perspectiva são utilizadas simultaneamente. Dividida verticalmente por um eixo levemente deslocado do centro, a composição, traz, em seu lado direito, dois objetos sobre uma mesa: uma colher e um peso de balança (objeto reincidente em outras composições do mesmo período). Um forte efeito de perspectiva é criado pela inclinação da linha lateral da mesa, e pela presença de uma cadeira de tamanho reduzido, com fortes linhas que levam a um ponto de fuga virtual. O chão sobre o qual repousa cadeira, preta e vazia, é vermelho. Ao fundo, vê-se uma porta branca. Do lado esquerdo da composição, na parte superior, a artista repetiu, em tamanho maior, o mesmo peso de balança, visto na mesma inclinação do outro. Na parte de baixo, estão dois copos, de diferentes tamanhos, vistos em posição frontal. As discussões colocadas pela artista, sobre formas de representação, sobre metafísica e sobre formas de percepção do mundo contemporâneo, nos idos dos anos 1950, deviam ser perturbadoras para seus colegas, incapazes de acompanhar raciocínio tão sofisticado. Sabe-se que, do período em que viveu em Porto Alegre, um de seus poucos admiradores foi o filósofo Gerd Bornheim, com que estabeleceu sólida amizade.

Mas nem todos os artistas estrangeiros, adeptos da arte moderna, que se radicaram no Rio Grande do Sul, enfrentaram os mesmos problemas de Mira Schendel. Quando Francisco Stockinger⁹⁹ fixou residência definitiva em Porto Alegre, em meados da década

98 Cf. SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: SESI/Marca D'Água, 1996. p. 283, 287.

99 Nascido na Áustria (1919), e tendo emigrado para o Brasil em 1921, quando tinha três anos de idade, morou primeiramente em São Paulo (1921-1946), e depois no Rio de Janeiro (1947-1954), onde foi introduzido na área da escultura por Bruno Giorgi. Tempos depois, seu interesse pela escultura dividiria espaço com a cerâmica e com a xilogravura. Transferiu-se para Porto Alegre em 1954, depois de ter participado de inúmeros salões e mostras de arte.

de 1950, ainda era intensa a resistência à arte moderna. No entanto, seja por questões pessoais, referentes à personalidade de cada artista, seja pela maneira de associar os procedimentos modernos à temática regional, suas investidas foram bem aceitas pelo público, pela crítica de arte local, e até pelos poucos colecionadores que começavam a despontar no cenário local, nas décadas posteriores.

Houve, contudo, casos isolados de artistas gaúchos que tentaram romper com o figurativismo. Paulo Osório Flores,¹⁰⁰ que passara pelas oficinas da Editora do Globo em 1944, além de ter estudado no Instituto de Belas-Artes em 1945, e na Escola Livre de Buenos Aires em 1946, foi um dos raros artistas gaúchos que realizou experiências no

Em 1956, já naturalizado brasileiro, foi eleito presidente da Associação Francisco Lisboa, cargo que exerceu até 1958.

100 Paulo Osório Flores (Porto Alegre, 1926 – Santa Maria, RS, 1957). Pintor e desenhista. Iniciando-se no campo das artes gráficas em 1944, estudou com Ernest Zeuner, em Porto Alegre. No ano seguinte matriculou-se no Instituto de Belas Artes da capital gaúcha, mas em 1946 seguiu para Buenos Aires, onde freqüentou uma escola livre de arte mantida pelo governo argentino, participando da Exposição do Livro Brasileiro. De volta ao Brasil em 1947, viajou para a Bahia e, mais tarde, para Minas Gerais, onde trabalhou no atelier de Heitor Coutinho. Passou também temporada no Rio de Janeiro, obtendo menção honrosa em desenho no SNBA de 1948, e realizando ilustrações para *Letras e Artes*. Em 1950 realizou exposição individual de desenhos no Auditório Caldas Junior, do *Correio do Povo*. Entre 1950 e 1953 viveu novamente no Rio de Janeiro, período após o qual retornou a Porto Alegre, para fixar-se em seguida na cidade gaúcha de Santa Maria. Faleceu precocemente, aos 31 anos. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul organizou exposição póstuma de seus desenhos e pinturas, dizendo Clóvis Assunção no respectivo catálogo: “A pintura de Paulo Osório Flores, depois de uma fase que possui as características de seu desenho, deixou de fazer referência à forma aparente da natureza. Não se escraviza ao objeto com uma fisionomia fugaz, apresentando-o de modo convencional, acomodado na continuidade das repetições. O objeto não impera numa visualização bitolada, implicando num reconhecimento imediato e numa relação vulgar com o cosmo, expressa em falsa prudência [. . .] parte da linha Cézanne-cubismo-abstracionismo, toma a realidade como deve ser tomada, na essência e não no acidente, vê o aspecto inédito, o lastro da própria aparência, e constrói com equilíbrio e precisão [. . .] Na ilustração, Paulo Osório Flores seguiu a trajetória da pintura. Depois de inúmeras experiências no plano objetivo, realizou o não-figurativo”. Vide PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

Fernando Corona registrou a seguinte observação em *Caminhada nas Artes 1940-1976*: “[. . .] fiquei encantado por ele seguir o princípio da linha pura gravada no papel, a mais difícil de dar-nos expressão por ser mais dura [. . .] Paulo inicia a carreira de pintor por onde muitos medalhões ainda não chegaram, nem chegarão”.

terreno da arte abstrata.¹⁰¹ Depois de retornar ao Brasil, radicou-se no interior do Rio Grande do Sul e em 1949 fez sua primeira exposição de desenhos.¹⁰² Como acentuou o crítico Clóvis Assumpção, Paulo Flores foi um dos primeiros artistas brasileiros a realizar pinturas abstratas.¹⁰³ Em 1950, Fernando Corona, ao analisar uma exposição do artista no Auditório do Correio do Povo, comentou que o público gaúcho, a julgar pela baixa frequência às exposições de desenho, não apreciava esse gênero artístico, preferindo quadros coloridos e pintados com tinta a óleo. O comentário do crítico é revelador para demonstrar a dificuldade que os artistas enfrentavam para trabalhar com categorias que fugiam das convenções realísticas. Elogiando a espontaneidade algo “picasseana” dos desenhos, em que percebia uma longa maturação técnica, como fruto de penosos estudos, o crítico antevia para o artista uma carreira promissora, especialmente naquele momento em que se iniciava na pintura.¹⁰⁴ Infelizmente, seu trabalho ficou interrompido pela morte precoce, aos 31 anos. As homenagens póstumas que recebeu mostram como o meio artístico, a esta altura bastante estruturado, sentiu a perda de um de seus membros.¹⁰⁵

É de 1954 a pintura *Passeio* (imagem 109), pertencente ao acervo do MARGS, inteiramente estruturada com elementos geométricos. Nela, o artista explora seu poder de síntese visual, reduzindo um objeto reconhecível (possivelmente um carrinho de bebê) a retângulos de cor, contra um fundo neutro. Há, ainda, nesta pintura abstrata, um resquício de linha do horizonte, que estabelece a diferença entre o plano da base e o do infinito.

101 OBINO, Aldo. Os desenhos de Paulo Flores. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 nov. 1958.

102 Ibid.

103 ASSUMPÇÃO, Clóvis. *Pronaus: crítica de arte*. Canoas: La Salle, 1975. p. 1-2.

104 CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 29-30.

105 Foi homenageado no IX Salão da Associação Francisco Lisboa, em agosto de 1957, quando um conjunto de 20 trabalhos foi exposto; também recebeu a homenagem do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (funcionando ainda no *foyer* do Teatro São Pedro), em novembro de 1958, em mostra retrospectiva do artista, promovida pela Divisão de Cultura, da qual constavam desenhos e pinturas abstratas. Vide OBINO, Aldo. IX Salão da Associação do Aleijadinho. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 ago. 1957; OBINO, Aldo. Os desenhos de Paulo Flores. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 nov. 1958.

Alegres elementos, na forma de bolinhas de cor colocadas na ponta de finas hastes, fazem pensar numa interessante associação entre a abstração geométrica mais rigorosa, e outras formas de pintura abstrata, fantasiosas e líricas. A admirável tela *Passeio*, que merece maior atenção por parte dos historiadores da arte brasileira, sintetiza o próprio processo vivido pela arte abstrata, no percurso entre a alusão a um dado da realidade e uma composição autônoma dele decorrente. As razões pelas quais todas as tentativas conhecidas de dar prosseguimento a pinturas abstratas foram interrompidas no Rio Grande do Sul, a despeito da proximidade de outros grandes centros de produção artística de vanguarda, como Montevideu, onde funcionava o ateliê do artista uruguaio Torres-García, merece ser motivo de uma investigação específica.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Em 1934, o artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949) retornava a Montevideu, sua cidade natal, em idade avançada, depois de longa ausência. Os quinze anos que ali viveu, até falecer, foram de intensa atividade como artista, professor, e organizador de mostras em dezenas de cidades diferentes, em inúmeros países. Vivera em Barcelona, Nova York e Paris. Filho de espanhóis, já em 1890 estava inscrito na Academia de Bellas Artes de Barcelona. Na juventude, conviveu com Pablo Picasso (1881- 1973) e outros tantos pintores, poetas e escritores, interessando-se sobremaneira pela pintura simbolista de Puvis de Chavannes (1824-1898), que serviu de inspiração para os trabalhos decorativos que realizou em diversos locais públicos de Barcelona. Sob a orientação de Antonio Gaudí (1852-1926), trabalhou na renovação da catedral de Palma de Mallorca, projetando e executando inúmeros vitrais. Entre 1919 e 1921, o artista instalou-se em Nova York. Retornando para Europa em 1922, passou a residir em Paris, onde se vinculou com artistas que pouco tempo depois encontrariam a consagração: Van Doesburg, Vantongerloo, Mondrian, e o pintor e crítico Michel Seuphor, com quem fundou o grupo e revista *Cercle et Carré*. A revista *Cercle et Carré*, que contou com apenas três números, foi publicada em 1930. Alguns anos depois de Torres-García se retirar da Espanha com toda família, rumo ao Uruguai, o mundo assistiria perplexo à eclosão da Segunda Grande Guerra (1939-1945). Antes, porém, aconteceria a Guerra Civil Espanhola (1936-39), que teve como desfecho a ascensão ao poder do General Francisco Franco, e, como consequência imediata, a reafirmação do movimento fascista na Europa. No seu retorno a Montevideu, fundou o Taller Torres-García (TTG) em associação com a Associação de Arte Constructivo (AAC), em 1943 e continuou a funcionar depois da morte do artista, até 1962. Quase duzentas exposições de obras produzidas pelo Taller Torres-García foram realizadas desde que o artista deu início ao projeto, até o final do século vinte, cinco décadas depois de sua morte. Sua ação projetou internacionalmente o pequeno país, capaz de gerar, fora dos principais centros artísticos da época, uma contribuição legitimamente vanguardista.

3.16 Cosmopolitismo claudicante

Em meados da década de 1950, os salões de arte reuniam artistas com concepções estéticas completamente distintas. Não havia, portanto, no processo de seleção das obras, uma nítida preferência por uma ou por outra tendência, e todas acabavam sendo apresentadas, muitas vezes, num mesmo ambiente, o que demonstra que certos princípios museográficos, ligados à montagem de exposições, ainda não faziam parte das preocupações dos organizadores. Tratava-se, mais, de mostrar quantidade e variedade, a um público pouco interessado em freqüentar exposições de arte. Apesar da existência do Instituto de Belas-Artes, e de outras instâncias de produção e divulgação de artes plásticas, alguns grupos não estavam satisfeitos com as formas tradicionais de exibição. Os novos artistas preferiam, eles mesmos, organizar suas próprias mostras. Este sistema de “auto-gerenciamiento” permitia maior liberdade, e acabava substituindo as tradicionais formas de legitimação que envolviam as exposições convencionais. Por outro lado, a socialização dos espaços de produção e de exibição quase sempre gerava mostras coletivas.

Em dezembro de 1954, Aldo Obino registrava, em seu artigo no *Correio do Povo*, que a temporada das artes plásticas daquele ano era altamente expressiva.¹⁰⁷ O movimento nas galerias já era considerável, e novos agrupamentos se punham em ação, denotando grande efervescência cultural na capital sulina. O recém-fundado Núcleo Sadá (Sociedade dos Amigos das Artes), tinha o objetivo de reunir artistas, discutir arte, promover exposições e conferências, e os associados podiam usar a sede da sociedade para desenvolver seus trabalhos artísticos e ministrar cursos. O núcleo, que contava com apreciável ateliê, oferecia um curso noturno de iniciação artística e sessões de estudo de nu. Capitanado por seu presidente, Aldoir de Oliveira, antigo aluno do Instituto de Belas-

107 OBINO, Aldo. O Núcleo Sadá. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 dez. 1954.

Artes, o Núcleo Sadá, no período em que esteve ativo, de dezembro de 1954 até sua dissolução, em setembro de 1955, promoveu palestras sobre arte moderna e três exposições coletivas dos trabalhos de seus membros, mostrando franca adesão ao cubismo, ao surrealismo e ao abstracionismo. Na mostra inaugural, o Núcleo Sadá apresentou desenho, pintura, cerâmica e escultura, contando com obras de artistas de diferentes gerações: João Faria Viana, Gastão Hofstetter, Alice Soares, Adolfo Bernhausen, Aglaé Machado, Wilbur Olmedo, Aldoir de Oliveira, Cláudio Carriconde, Rubens Cabral e Waldeny Elias.

Em dezembro de 1955, o VI Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul, organizado pelo Instituto de Belas-Artes e instalado na Galeria Barão de Santo Angelo, apresentava cerca de cem trabalhos. Dele participaram uma miríade de artistas de partidos estéticos muito distintos: Dimitri Ismailovitch e Arcângelo Ianelli, João Fahrion, Glênio Bianchetti, Ado Malagoli, Alice Soares, e Carlos Scliar. Exposições mais específicas começaram a acontecer em outros lugares, mais propícios para mostras individuais ou para mostras coletivas pontuais que apresentavam alguma determinada tendência, com grupos de artistas mais afinados entre si. O espaço para a apresentação de novas tendências artísticas já tinha sido ampliado em Porto Alegre com o surgimento de galerias de arte não-comerciais, como a do jornal *Correio do Povo*, onde eram realizadas exposições individuais e coletivas de artistas brasileiros, incluindo jovens gaúchos.¹⁰⁸ Este processo de valorização das especificidades dos artistas e dos grupos, que começavam a criar identidade própria, associado ao aumento de eventos anuais ligados às artes plásticas, acabou provocando ainda mais o enfraquecimento dos tradicionais salões de Belas-Artes.

Em 1958, surgiria o irreverente *Grupo Bode Preto*, constituído por Waldeny Elias, Joaquim da Fonseca, Léo Dexheimer, Cláudio Carriconde, Francisco Ferreira.¹⁰⁹ Para

108 A Galeria do *Correio do Povo*, a fim de formar um acervo próprio, pedia aos expositores a doação de uma obra.

109 OBINO, Aldo. Segunda mostra do grupo Bode Preto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 out. 1958.

Fernando Corona, os artistas do grupo, marcados pelo talento, pela capacidade, pelo desejo de liberdade e de originalidade, “tramavam uma conspiração simpática, que não era contra ninguém nem contra a escola de arte que freqüentavam, mas a favor do direito de pensar e de sentir a pintura livremente”. Num artigo de jornal, o crítico pedia ao público que visitasse a exposição dos jovens artistas e prevenia os curiosos para que não estranhassem as deformações que a pintura contemporânea usava em suas composições, explicando que ela tinha apenas função plástica.

Fernando Corona, cumpria um papel educativo importante, ao tentar atrair uma audiência mais ampla para as exposições dos jovens artistas, justificando, para o público leigo, a existência de novas formas de representação, que fugiam da necessidade de reprodução da realidade. E ainda alertava para a possível valorização das peças num mercado de arte que começava a se esboçar: “quem não quisesse comprar os quadros, não os comprasse; mas quem poderia duvidar que mais tarde essas obras não seriam legítimos *cheques em branco*?” E lembrava que o pobre Van Gogh nunca tinha vendido um quadro em vida.¹¹⁰ O Grupo Bode Preto realizou, ainda no ano de 1958, no Auditório do Instituto Cultural Norte-Americano, uma segunda mostra, de desenhos e gravuras.¹¹¹ No ano seguinte, o grupo voltava a se apresentar, desta feita no MARGS (ocupando ainda uma sala no Teatro São Pedro).¹¹² Fernando Corona, o fiel defensor do trabalho de seus jovens alunos, veio novamente a público para divulgar a mostra. Sentia-se satisfeito pelo fato de os jovens gaúchos buscarem no expressionismo a maneira de plasmar seus pensamentos e

110 CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 85-86.

111 OBINO, Aldo. Segunda mostra do grupo Bode Preto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 out. 1958.

112 O grupo contava, então, com um elemento a menos. Ainda participavam Cláudio Carriconde, Joaquim da Fonseca, Léo Dexheimer e Waldeny Elias, que apresentaram um conjunto de 51 pinturas e gravuras.

suas verdades, e não no concretismo, que se disseminava em São Paulo. Segundo ele, os artistas “não se deixavam empolgar por *ismos* estranhos e cosmopolitas.”¹¹³

Como se vê, o mais progressista dos críticos de arte em atividade, ele próprio um homem que atravessara um oceano, vindo das terras européias, para fincar no sul do Brasil suas raízes, repudiava manifestações artísticas consideradas excessivamente “cosmopolitas”. Assim, se, por um lado, o meio intelectual, em plena década de 50, desejava ver-se livre do ambiente provinciano, que trazia lembranças arcaicas de um passado colonial, também era refratário ao que se chamava correntemente de “cosmopolitismo”. As razões dessa resistência não são muito claras, mas parecem repousar na idéia de que o trabalho artístico exige mais do que o mero ímpeto criativo, e que as revelações da arte não se dão instantaneamente. Ao contrário, exigem longo tempo de maturação, aprendizado e reflexão. Atitudes precipitadas, impetuosidade excessiva, ou muita voracidade na maneira de conduzir os rumos da própria carreira artística, ainda eram qualidades negativas. Os mais afoitos eram vistos como trapaceiros, como jogadores que blefavam, que iam construindo a sua carreira na base da superficial mimetização dos efeitos “modernistas”. A resistência ao “cosmopolitismo” também era uma reação aos modismos passageiros e fúteis, uma espécie de ação preventiva contra o processo de esvaziamento dos conteúdos mais profundos do empenho artístico, que, cada vez mais, comprometiam a consolidação do campo da arte.

Nos últimos anos da década de 1950, dentre os premiados no Salão da Câmara Municipal estavam os já veteranos Danúbio Gonçalves, Cristina Balbão, Luíza Prado, ao lado dos novatos Rubens Cabral, Enio Lippman e Regina Silveira, que, em breve, também abandonaria o Rio Grande do Sul, para inserir-se no circuito nacional e internacional da arte contemporânea. A artista, formada pelo Instituto de Artes, que fora aluna de Ado

113 CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p.91-92.

Malagoli e chegou a ter aulas de pintura com Iberê Camargo, iniciava então sua trajetória rumo a uma respeitável carreira. Acabaria por atuar como pesquisadora e professora da renomada Universidade de São Paulo, trabalhando na formação de dezenas de artistas plásticos.¹¹⁴

3.17 Um novo pólo cultural para a América Latina

A tentativa de transformar a cidade de Porto Alegre em pólo cultural propício aos intercâmbios internacionais e à circulação de artistas, de obras, e de referências culturais variadas, que também servisse para dinamizar a arte regional – leia-se do sul da América Latina –, começou a ser gestada em meados dos anos 1950.¹¹⁵ Sob direção de Tasso Corrêa, em 1958, o Instituto de Belas-Artes seria responsável pela realização do primeiro grande evento cultural sediado no Rio Grande do Sul, que incluía um congresso nacional e um salão de artes internacional. A idéia de reunir, em Porto Alegre, artistas de outros países da América Latina era cogitada desde 1954. No entanto, faltavam recursos financeiros para levar adiante a empreitada.¹¹⁶ O 1º Congresso Brasileiro de Artes tornou-

114 No meio acadêmico, notabilizou-se por ter sido a primeira artista plástica brasileira a defender uma dissertação de mestrado sobre seu próprio trabalho artístico. Vide: SILVEIRA, Regina. *Anamorfias*. 1980. 66 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Educação e Artes, Departamento de Artes Plásticas, USP, 1980.

115 A idéia de reunir o trabalho de artistas da América Latina, numa grande exposição, seria retomada no final da década de 1990, quando da criação da Bienal do Mercosul, que teve edições nos anos de 1997, 1999, 2001, 2003 e 2005.

116 Vide KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997. f. 54.

se um importante fórum de discussão de política cultural para o Brasil, mobilizando enorme contingente de intelectuais brasileiros. Organizava-se em cinco seções: arquitetura e urbanismo, artes plásticas, letras, música e teatro, e tinha o objetivo de debater amplamente os problemas nacionais relacionados a questões específicas das artes: 1. relação entre arte moderna e tradição; 2. política cultural praticada no país; 3. relação entre o estado e a arte; 4. o ensino, o estímulo e a divulgação das artes; 5. o papel do artista na sociedade: inserção do trabalho individual na coletividade, sobrevivência econômica do artista.

Dentre os congressistas, destacavam-se renomadas personalidades nacionais de diferentes extrações teóricas e políticas, como Quirino Campofiorito, Pietro Maria Bardi, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário Cravo, Paulo Duarte, Luiz Martins, Arnaldo Estrela, Jorge Amado e Arcângello Ianelli. Esta iniciativa provocava uma alteração, pelo menos temporária, na posição hegemônica do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, que invariavelmente determinava os rumos da política cultural brasileira. A forma como foi conduzida, constituiu numa espécie de ensaio de participação democrática, processo com o qual ninguém estava muito habituado. Na ocasião, chegou-se a discutir a possível criação de um *Ministério das Artes*, controversa proposta de Tasso Corrêa, que acabou por não ser aprovada. Paralelamente ao congresso, foi realizado o 1º Salão Pan-Americano de Arte, em que orientações acadêmicas e modernas foram reunidas nos oito andares do prédio do Instituto de Artes. Pretendiam os organizadores que esse procedimento conciliador fosse bem recebido pelo público, ainda considerado sem preparo para receber o impacto da arte moderna, e, especialmente, da arte abstrata, que, nas palavras de Fernando Corona, “não agrada ao povo simplesmente porque ele não vê mais que manchas de cor, espécie de página escrita em chinês”.¹¹⁷ Novamente, Fernando Corona consegue sintetizar perfeitamente o problema: por trás da não-aceitação da arte moderna, que tendia à síntese

117 Vide CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 78-79.

das formas, e à redução dos elementos visuais, havia a total falta de referências do público a respeito de artes plásticas. Cabia, portanto às instituições educativas, como escolas e museus, disponibilizar o maior número possível de informações sobre as transformações ocorridas no processo de criação artística.

Os visitantes do 1º Salão Pan-Americano de Arte fartaram-se de ver todo tipo de pintura, escultura, desenho, gravura, cenografia, através das delegações de vários países: Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Peru, Bolívia, México e Estados Unidos. Segundo Aldo Obino, o Salão Pan-Americano contava com maioria maciça de representantes do Rio Grande do Sul e do Uruguai, cujo intercâmbio era notório. A mostra foi, por assim dizer, uma primeira tentativa de reunir a produção artística dos países americanos, numa iniciativa que só voltaria a ocorrer muitas décadas depois, já no final do século XX, quando da criação da Fundação Bienal do Mercosul. Dentre os expositores gaúchos, estavam Leopoldo Gotuzzo, Aldo Locatelli, José Lutzemberger, Fernando Corona, Ado Malagoli, João Fahrion, Carlos Alberto Petrucci, Glauco Rodrigues e Alice Soares.¹¹⁸ No entanto, por falha na divulgação, por inexperiência na área de planejamento de eventos, ou pela escassez de recursos humanos e materiais, a despeito do número significativo de participantes do 1º Salão Pan-Americano de Arte, não houve participação de todos os países americanos, como era pretensão inicial dos organizadores. Tasso Corrêa, no catálogo da exposição, critica a falta de apoio do Ministério das Relações Exteriores do governo brasileiro. Novas edições do salão Pan-Americano nunca chegaram a se realizar.¹¹⁹

¹¹⁸ OBINO, Aldo. I Salão Pan-Americano de Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 abr. 1958.

¹¹⁹ Cf. KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997. f. 54.

3.18 O último dos modernos

A trajetória de Iberê Camargo¹²⁰ distingue-se daquela de outros artistas a que fizemos referência, pela maneira como construiu sua biografia artística, sem passar por

120 Iberê Bassani de Camargo (1914, Restinga Seca, RS - 1994, Porto Alegre, RS). Em 1928 inicia estudos de pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Em 1934 nasce sua filha Gerci. Em 1939 frequenta curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre. Trabalha como desenhista na Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul, até 1941. Casa-se com Maria Coussirat, estudante de pintura. Em 1940 inicia sua carreira de artista, orientado por João Fahrion, montando ateliê em Porto Alegre. Em 1942 realiza sua primeira exposição individual no Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recebe bolsa de estudos do Governo do Estado do RS e transfere-se, com sua esposa, para o Rio de Janeiro. Entre 1942-43 ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, que logo abandonaria por discordar da orientação acadêmica da instituição. Passa a frequentar o ateliê de Guignard. Participa da criação do "Grupo Guignard". Em 1944 realiza exposição individual na Casa das Molduras, em Porto Alegre. Participa, no Rio de Janeiro, do Salão Nacional de Belas Artes. Em 1945 ganha medalha de prata em pintura por sua participação no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1946 realiza sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro. Participa do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1947 recebe prêmio de viagem ao exterior, com a tela "Lapa", no Salão Nacional de Belas Artes (Divisão Moderna), no Rio de Janeiro. Realiza exposição individual na Casa das Molduras, em Porto Alegre. Integra a mostra *Vinte artistas brasileiros*, no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires. Participa da exposição *Pintura brasileira contemporânea*, em Montevideu. Entre 1948 e 1950 Iberê e Maria viajam para Europa. Em 1951 participa da I Bienal Internacional de São Paulo. Em 1953 funda o curso de gravura em metal no Instituto Municipal de Belas Artes, Rio de Janeiro. Realiza exposição individual no Clube da Gravura, Porto Alegre. Idealiza o Salão Miniatura, como protesto pela insignificante redução das taxas de importação das tintas para Artistas Plásticos, na Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro. Em 1956/57 participa do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1958, participa do Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes, Porto Alegre. Em 1959 expõe na V Bienal de São Paulo (Carretéis). Participa da exposição 30 anos de Arte Brasileira na Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro, da exposição individual no Museu de Arte Moderna. Em 1960, participa da mostra *Latin American Painters and Painting*, organizada pelo Museu Guggenheim, Nova York, Estados Unidos. Ministra curso de verão na Galeria Municipal de Artes, dando origem do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Realiza exposição individual no MARGS. Em 1962, participa da Bienal de Veneza, Itália, e de retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1963, participa da Sala Especial na VII Bienal de São Paulo. Em 1964, participa da exposição individual na Galeria Bonino, Rio de Janeiro. Em 1965 transfere-se do curso de gravura em metal para o de pintura no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Ministra curso de pintura promovido pelo MARGS, Porto Alegre. Em 1966, executa painel oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, Genebra, Suíça. Em 1970 dá aulas de pintura na penitenciária de Porto

uma formação escolar sistematizada. Oriundo de uma localidade interiorana, no final da década de 30 já residia e trabalhava na capital gaúcha. O jovem, de temperamento inquieto, começou a freqüentar o curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas-Artes, mas logo trocou o desenho pelos pincéis, e, orientado por João Fahrion, iniciou sua carreira de artista, tendo montado ateliê desde 1940, dois anos depois já apresentava sua primeira exposição individual de pinturas no Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Nesta época, foi aconselhado por Fernando Corona a estudar com Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard, no Rio de Janeiro. Em breve, as oportunidades da capital gaúcha, que continuava portando o estigma do provincianismo, teriam se esgotado para Iberê Camargo. Decidido a perseverar na carreira artística, sua permanência no Estado não seria muito longa. Só restava seguir a mesma fórmula de seus predecessores mais ilustres: deslocar-se para outro lugar, onde seu trabalho tivesse maior significado e visibilidade.

As paisagens pintadas por Iberê Camargo no início da década de 1940, já prenunciavam a energia liberadora, presente em pinturas posteriores, onde as referências à realidade ficaram cada vez mais subjetivas. Eram pinturas “espiritualmente abstratas”, como já se disse. A tela *Riacho Jaguari*, datada de 1941 (imagem 110), de enorme força expressiva, não mostra uma paisagem pacífica, que suscite a idéia de repouso ou de indolência, como vimos através do trabalho de outros artistas. Pelo contrário, o que se

Alegre, e de gravura de metal no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1971 expõe em Sala Especial na XI Bienal de São Paulo. Em 1973 realiza exposição no Museu de Arte Contemporânea, São Paulo. Em 1979 acontece retrospectiva de desenhos no MARGS, Porto Alegre. Em 1980, no Rio de Janeiro, envolve-se em discussão e fere mortalmente, com revólver, um desafeto. Em 1982, transfere residência para Porto Alegre. Acontece mostra em *Homenagem a Iberê Camargo* no MARGS, Porto Alegre. Em 1983 acontece exposição individual na Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Em 1984 acontece exposição retrospectiva comemorativa à passagem de seu 70º aniversário, no MARGS, Porto Alegre. Em 1985 acontece mostra retrospectiva no MARGS. Em 1988 acontece a exposição *Modernidade Brasileira do Século XX*, no Museu de Arte Moderna de Paris, França. Em 1989 a Galeria Tina Zappoli inaugura sala especial comemorando os 75 anos de Iberê Camargo, Porto Alegre. Retrospectiva de gravura na Galeria do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre. Retrospectiva de gravura no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Em 1994 participa do núcleo *Abstrações na Bienal Brasil Século XX* e da XXII Bienal Internacional de São Paulo. Acontece exposição *Homenagem a Iberê Camargo*, no MARGS, Porto Alegre. Retrospectiva no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Última individual de desenhos e gravuras no Espaço Cultural FIAT, São Paulo.

percebe é uma natureza plena de vida, animada por um certo nervosismo, e pelo caráter inquieto do próprio artista. Quase não há diferença no tratamento dado aos elementos que compõem a obra: árvores, água, céu e terra estão em estado de convulsão. Tudo parece ser proveniente de uma força expressiva que guarda algo de selvagem, e explode com o poder de uma bomba nuclear. Outra paisagem do mesmo ano, que também se chama *Jaguari* (imagem 111), pintada com uma palheta de tons mais baixos, parece ter se cristalizado, na forma que conhecemos, no exato momento em que abandonava definitivamente sua relação com a realidade. Está a um passo de um expressionismo abstrato que nada teria de lírico, e que poderia ter dado início a uma tradição de pintura – totalmente descentrada, no que se refere aos principais movimentos artísticos surgidos em outros países – que nunca chegamos a conhecer. Ainda de acordo com Paulo Venâncio Filho, em *Jaquari*, uma modesta telinha de papelaria de cidade do interior, aparece a “pobreza rica” da natureza do sul, franca mais hostil; ali está a *Natureza* muito antes de ser *Paisagem*. É uma paisagem que não está “posando”, feita de um realismo desesperado, bárbaro em que se exprime a solidão de um impulso possante que esgota e escapa, inatingível.¹²¹

A excepcional qualidade dessas telas, de início de carreira, é tema que já foi vastamente discutido pelos especialistas. O que chama a atenção, contudo, é o fato de o artista, já tocado por tamanho desejo de expansão, não ter ampliado radicalmente as dimensões de suas telas, como fizeram outros, impelidos pelo mesmo tipo de intensidade vital, e que se tornaram referências mundiais no campo das artes plásticas. Não sabemos o que poderia ter acontecido na carreira desse artista, em termos internacionais, se tivesse seguido uma tendência que parecia latente desde o início. Tudo indica que sua inserção no circuito internacional da arte contemporânea se daria mais precocemente, e com maior impacto em termos de originalidade. Essa curiosa e paradoxal timidez de Iberê Camargo, associada, como se sabe, ao desejo que nutria de alimentar-se com o melhor da tradição

121 VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo: desassossego do mundo*. Rio de Janeiro: S. Roesler, The Axis Instituto Cultural, 2001. p. 11-14.

artística, e de superar as deficiências culturais natas a um indivíduo provinciano, levaram-no a percorrer outros caminhos. A este respeito, afirma ainda Paulo Venâncio Filho:

A pintura de Iberê Camargo surge em condições adversas, na periferia da periferia da cultura universal. No Sul, na província, deslocada tanto dos centros universais como dos nacionais. Vencer esse déficit a partir mesmo das limitadas condições locais e de uma forte convicção adquirida – o ilimitado respeito pela alta cultura, a admiração incontida pelos mestres da tradição, a consciência plena da necessidade de critério na formação artística – é a tarefa que Iberê se impõe para se tornar pintor.¹²²

Sua aventura rumo à capital do país contou com o apoio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, que, numa atitude atípica, concedeu-lhe bolsa de estudos para aperfeiçoar-se no Rio de Janeiro. Em 1943 já era aluno da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mas, habituado ao autodidatismo, não se adaptou bem à disciplina acadêmica, e buscou uma orientação moderna junto a Alberto da Veiga Guignard.¹²³ A experiência no *Grupo Guignard* foi fundamental para a mudança de rumos formação profissional de Iberê Camargo, especialmente no que se refere à forma de intervenção do artista no campo da cultura.

122 VENÂNCIO FILHO, Paulo. Iberê Camargo: uma trajetória através da pintura moderna e além. In: CAMARGO, Iberê; SALZSTEIN, Sônia (Coord.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Texto Sônia Salzstein. São Paulo: Fundação Iberê Camargo: Cosac & Naify, 2003. p. 127-132.

123 Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, MG, 1962). Em 1917 ingressa na Real Academia de Belas Artes, em Munique, Alemanha, onde estuda com o pintor Hermann Groeber e com o artista gráfico e ilustrador Adolph Hengeleer, do grupo Sezzession. Em 1918 reside na casa de campo de sua mãe, em Grasse, França, seguindo para a Suíça e Itália. Retorna ao Brasil em 1929, após morar em Florença, e trabalha como pintor e desenhista na Fundação Osório, no Rio de Janeiro. Em 1944, é designado para organizar a Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte. O Parque Municipal torna-se pátio de discussões livres. Quadros de seus alunos são destruídos durante uma mostra coletiva. Transfere-se para Minas Gerais em 1944, a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, para dirigir a Escola de Artes de Belo Horizonte, hoje Escola Guignard. Em torno do artista se agrupa a juventude mineira interessada na arte moderna. Por falta de espaço adequado, o curso funciona em regime de ateliê livre, no Parque Municipal, num ambiente propício à criação. Vivendo em Ouro Preto entre 1961 e 1962, intensificam-se seus registros da cidade. Em 1987 é criado o museu Casa Guignard Ouro Preto, onde estão algumas de suas obras mais importantes.

Em 1944, Alberto Guignard foi convidado, pelo prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para dirigir a Escola de Artes daquela cidade. Sua presença na capital mineira acendeu o interesse por arte moderna e inspirou atitudes artísticas renovadoras. O curso funcionou em regime de ateliê livre, no Parque Municipal, num ambiente propício à criação, que se tornou espaço de grandes discussões e intensos debates públicos sobre arte moderna. O desafio de transformar o panorama artístico de ambientes provincianos também caracterizou a trajetória de Iberê Camargo. Sua adesão aos procedimentos da arte moderna, e suas atitudes iniciais em defesa das novas formas de desenvolvimento do trabalho artístico, portanto, está intimamente relacionada com a prática de Alberto Guignard, e este elo de ligação acaba se estendendo para o ambiente artístico sulino. O artista gaúcho, dentro de alguns anos, também tomaria para si a missão de romper com o que chamou de “marasmo cultural” da cidade de Porto Alegre, propondo alterações no processo de trabalho e aprendizado artístico.

Em 1944, Iberê Camargo realizava uma exposição individual na Casa das Molduras, na capital gaúcha, mostrando pinturas que tinham como tema a periferia do Rio de Janeiro.¹²⁴ Para Aldo Obino, o artista, em quem reconhecia um “*élan*” natural, uma capacidade própria que o levou para o centro do Brasil, uma forte vocação para uma pintura “refinada”, estava sendo negativamente influenciado pelo meio artístico carioca, e passava por um momento de trânsito e de indecisão. Como legítimo filho da província, sua arte era nova, virgem, serena, discreta, clara, pessoal, antes do contato com a escola modernista que cultivava propositalmente o “mau gosto”. No Rio de Janeiro, recebendo os influxos das “novas convenções”, tornou-se “trêfega, obscura, impessoal, indiscreta, imprópria, licenciosa, e cheia de deformações e anormalidades”.¹²⁵ Acrescentava, entretanto, que mesmo no que não lhe era próprio e adequado, sua forte veia criadora

124 Na ocasião, mostrou mais de 70 desenhos, 11 águas fortes e 20 telas a óleo

125 OBINO, Aldo. Os trabalhos de Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 abr. 1944.

irrompia, “revelando em certos trabalhos modernistas todo seu poder de fazer as coisas com arte”. E completava:

É que Iberê Camargo é um bom artista, apesar dos andrajos a que aderiu em relação à moda campeante. A arte não tem medo da verdade. Pinte os pés esborrachados do proletário e não as patas das gazelas ou os pés das histórias fantásticas, mas vá de fato apanhar o pé e não simplesmente limitar-se aos pés da convenção modernista, mergulhando profundamente na análise anatômica [. . .].¹²⁶

Não deixa de ser interessante o fato de que Aldo Obino condenasse o que chamava de “convenção” modernista. Ele parecia não perceber as convenções da arte acadêmica, e que a própria noção de beleza que empregava era a mais convencional possível. O que parece saltar aos olhos do crítico é que as novas tendências artísticas, para ele de uma maneira quase gratuita, faziam questão de alterar a aparência de normalidade dos objetos, provocando deformações, alongamentos, diluição de formas. Isso, para uma pessoa de índole conservadora, como o era Aldo Obino, significava uma afronta aos próprios valores da arte, que, não por coincidência, eram os valores da ideologia católica e da sociedade burguesa.

Para a maior parte dos visitantes da exposição de 1944 no *Estúdio os Dois*, a pintura de Iberê Camargo poderia parecer, no mínimo, estranha. Mas segundo Fernando Corona, o artista estava no caminho certo, apesar de ter escolhido o subjetivismo para dar expressão a seus “monstros”. Entretanto, a pintura de Iberê Camargo ainda não lhe parecia original. Por certo, tinha um temperamento arrebatado de insatisfação, inquieto por excelência. Para o crítico, o gaúcho poderia vir a ser um grande artista, se continuasse a estudar com afinco. E completava, de maneira premonitória: “hoje, um desenho de Iberê

126 OBINO, Aldo. Os trabalhos de Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 abr. 1944.

custa duzentos ou quinhentos cruzeiros. Quem sabe lá se daqui a vários anos não custarão duzentos mil?”¹²⁷

Depois da dissolução do Grupo Guignard, o artista gaúcho participou de inúmeras mostras em espaços institucionais, como o Salão Nacional de Belas Artes e o Museu Nacional de Belas Artes, tendo sido premiado várias vezes. A esta altura, começou a inserir-se no circuito artístico internacional, e se tornou conhecido na América Latina. Participou da mostra *Vinte artistas brasileiros*, no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires. Voltou a Porto Alegre para realizar exposição individual na Casa das Molduras e em 1947, integrando a exposição itinerante *Pintura brasileira contemporânea*, organizada por Marques Rebelo.

Data de 1947 a tela *Lapa* (imagem 112), com a qual recebeu prêmio de viagem à Europa na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes, que mostra um pacato recanto de um bairro da capital brasileira. Nesta pintura, de um expressionismo contido, já não se percebe aquela ebulição de formas das paisagens do início da década, e feitas na remota Jaguari. Há, sem dúvida, uma estranheza no ângulo escolhido pelo artista para descrever esse trecho de paisagem urbana. Parece absorver algumas das principais contribuições de outros artistas brasileiros, em busca de uma linguagem particular. É, por assim dizer, uma pintura mais “domesticada”, mas serena, e que traz referências da vida urbana, testemunhando um momento em que a carreira do artista começava a se estabilizar.

Em 1950 Iberê Camargo foi para Paris, onde seguiu um curso de pintura no ateliê de *André Lhote*, dedicou-se ao estudo de questões teóricas da arte, e aproveitou para fazer cópias no Museu do *Louvre*. Tempos depois, diria: “Neste período de aprendizagem, eu freei meus impulsos a fim de me submeter a uma nova disciplina”. Ao retornar ao Rio de Janeiro, seu contato com Porto Alegre e com outras cidades de países do sul do continente

¹²⁷ CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 21-22.

latino-americano tornou-se freqüente. Pintou paisagens que pouco a pouco foram tomando as cores locais. Definitivamente consagrado como artista moderno brasileiro, estava presente na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. A partir de então, integrou o circuito que praticou e legitimou a arte moderna no Brasil, participando, inúmeras vezes, não só como artista, mas também como membro de júris de mostras de arte moderna.

No final da década de 1950, Iberê Camargo entregou-se ao estudo de naturezas-mortas, como a que pintou em 1957, intitulada *Garrafas* (imagem 113) de atmosfera morandiana, que em nada lembram as irregulares pinceladas das pinturas iniciais. Ao contrário, são organizadas, e aplicadas com grande disciplina. Construída em tons baixos, esta tela é quase um exercício cromático feito em marrons e ocres, em que somente alguns objetos (com volumes definidos por gradações de branco, cinza e rosa) se descolam do fundo. A planaridade das garrafas escuras, que parecem estar no mesmo nível da parede, prenuncia o caminho a ser seguido pelo artista, de progressiva abstratização das diferenças entre figura e fundo.

Em breve, o artista seria atraído pelo desejo de aderir a um abstracionismo geométrico, de fundamentação construtivista, que já vinha se disseminando no Brasil há vários anos. Mas não o fez pela via da geometrização mais rigorosa. À semelhança de um artista intuitivo como Volpi, que encontrara nas *bandeirinhas* uma síntese de forma e conteúdo fundamental para que sua obra mantivesse identidade própria, Iberê Camargo buscou, inteligentemente, formas emblemáticas, eficientes em termos visuais, e que pudessem servir para suas experiências plásticas, sem perder a forte carga simbólica que as nutriam. Encontrou, nos carretéis saídos de suas memórias de infância, a forma mais perfeita para suas aspirações. Datam de 1959 as séries de pinturas de grande rigor construtivo (imagens 114, 115 e 116), em que ainda existem elementos reconhecíveis. Há nessas construções de carretéis precariamente empilhados sobre mesas, uma tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade. Tão forte é a volumetria dos carretéis, e tão

intensa a natureza escultórica destas peças, que é difícil não pensar que as mesas, em alguns casos, acabam servindo como pedestais para esses pequenos troféus. O próprio Iberê Camargo deve ter logo percebido esse impasse, o que fez com que suas pinturas posteriores, cada vez mais se tornassem concisas, planas e abstratas.

No início dos anos de 1960, tinha aderido plenamente a um abstracionismo que pairava entre o rigor do geometrismo e a pulsão do expressionismo. Seu progressivo processo de abstratização atingiu o auge no grande painel que realizou para a Organização Mundial da Saúde, em Genebra, no ano de 1966. À medida que Iberê Camargo se firmava como personalidade artística respeitada nacional e internacionalmente, demonstrava sua crescente preocupação quanto aos problemas ligados à política cultural, enfrentados pelos artistas brasileiros, especialmente no que se referia ao alto valor das taxas de importação de materiais de pintura. Seu trabalho de divulgação do gravurismo também merece reconhecimento. Participou de exposições de gravuras brasileiras em várias capitais mundiais, e em 1953, fundou o curso de gravura em metal no então Instituto Municipal de Belas Artes, hoje Escola de Artes Visuais, no Rio de Janeiro. Seus conhecimentos sobre o assunto seriam compartilhados com estudantes de arte do sul do país, quando ministrou curso de gravura em metal e publicou um folheto didático no ano de 1955. Em 1958, integrou o Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes, em Porto Alegre. No decorrer da década de 60, como contraponto ao ensino praticado pelas academias de arte, foi sua a iniciativa de criar o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde ministrou cursos e promoveu debates sobre arte e sobre a profissionalização do artista.

Levando-se em consideração a presença de artistas de interesses tão diversos, como se pode perceber, no final da década de 1950, conjugaram-se, num mesmo território, e no mesmo período de tempo, as mais diversas tendências: ainda estavam ativos os artistas e professores de formação acadêmica, enquanto instalavam-se, cada vez mais solidamente, os artistas modernos de distintas facções. Contestando ambos, e desagradando

a todos, começavam a aparecer as manifestações mais radicais que desabrochariam, pouco tempo depois, na dissolução das fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas e na contestação das instituições de consagração da arte e dos artistas.¹²⁸ Isto vale dizer que, quando o Rio Grande do Sul, finalmente, foi capaz de ter uma escola tradicional, ateliês diversos, um museu, alguns espaços de exposição, galerias comerciais, crítica de arte especializada, e algum público comprador, a arte que se produzia, recebendo os influxos das revoluções processadas em outros centros artísticos, já contestava nuclearmente a validade destas instâncias.

¹²⁸ Vide CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O.: nervo óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 132 p.



Imagem 78. Antônio Caringi. *Laçador*, 1954. Bronze.



Imagem 79. Federico Escalada. *Gaúcho oriental*, 1935. Bronze.



Imagem 80. Antônio Caringi. *Gen. Bento Gonçalves*, 1936. Bronze.



Imagem 81. José Belloni. *Carreta*, 1934. Bronze. Parque José Batlle y Ordoñez, Montevideo, Uruguai.



Imagem 82. Carlos Scliar. *Auto-retrato da FEB*, 1945. Óleo sobre tela, 29 x 20 cm.

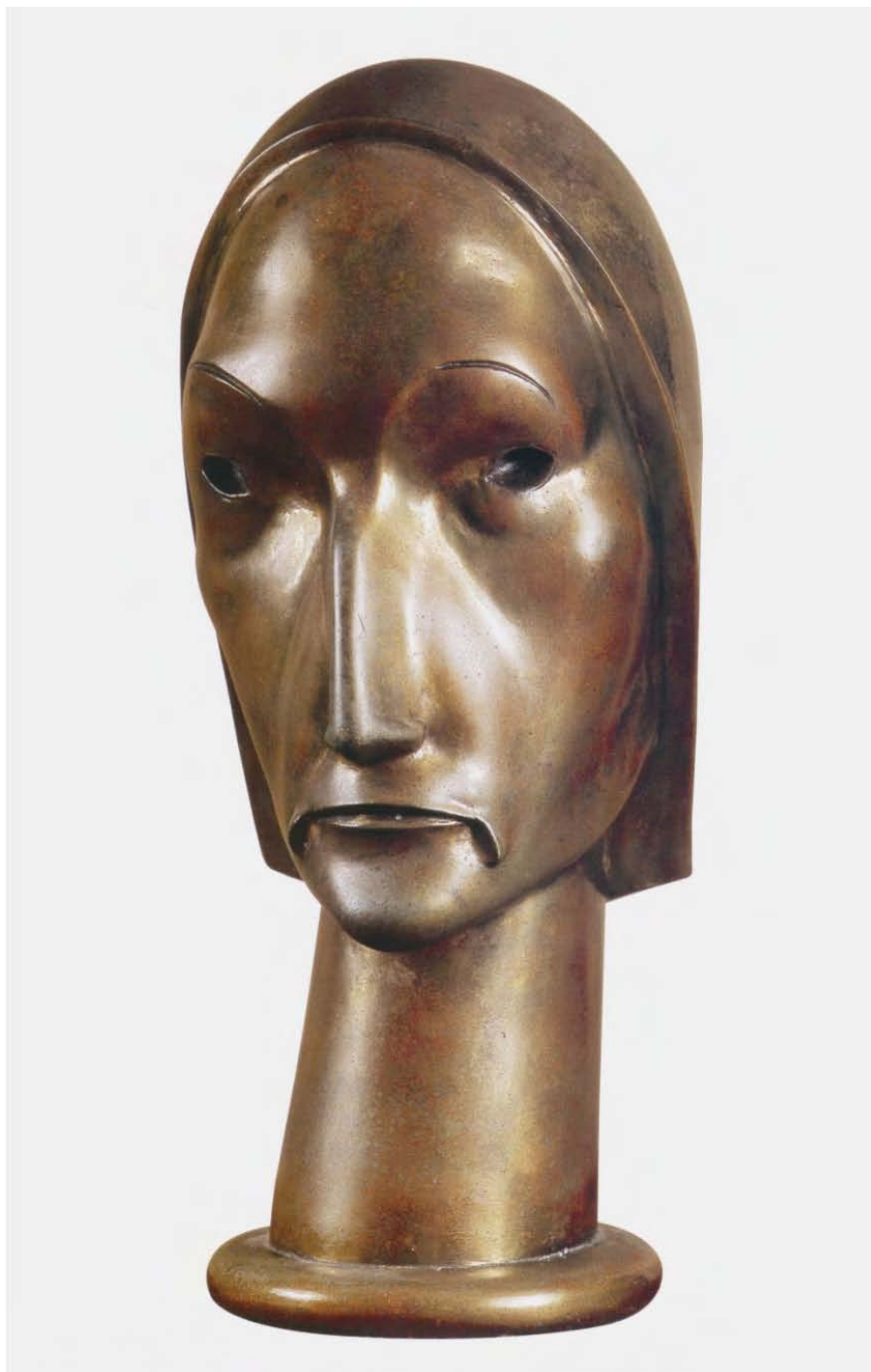


Imagem 83. Fernando Corona. *Inca*, sem data. Bronze polido, 45,6 x 19,2 x 22,5 cm.



Imagem 84. Danúbio Gonçalves. *Helena*, 1948. Óleo sobre tela, 59,5 x 44,5 cm.



Imagem 85. Danúbio Gonçalves. *Aida*, 1948. Nanquim e bico de pena, 52 x 37 cm.



Imagem 86. Danúbio Gonçalves. *Retrato de Aida*, 1948. Lápis preto, 52 x 27 cm.



Imagem 87. Danúbio Gonçalves. *Retrato de Aida*, 1948. Nanquim e bico de pena, 40 x 58 cm.

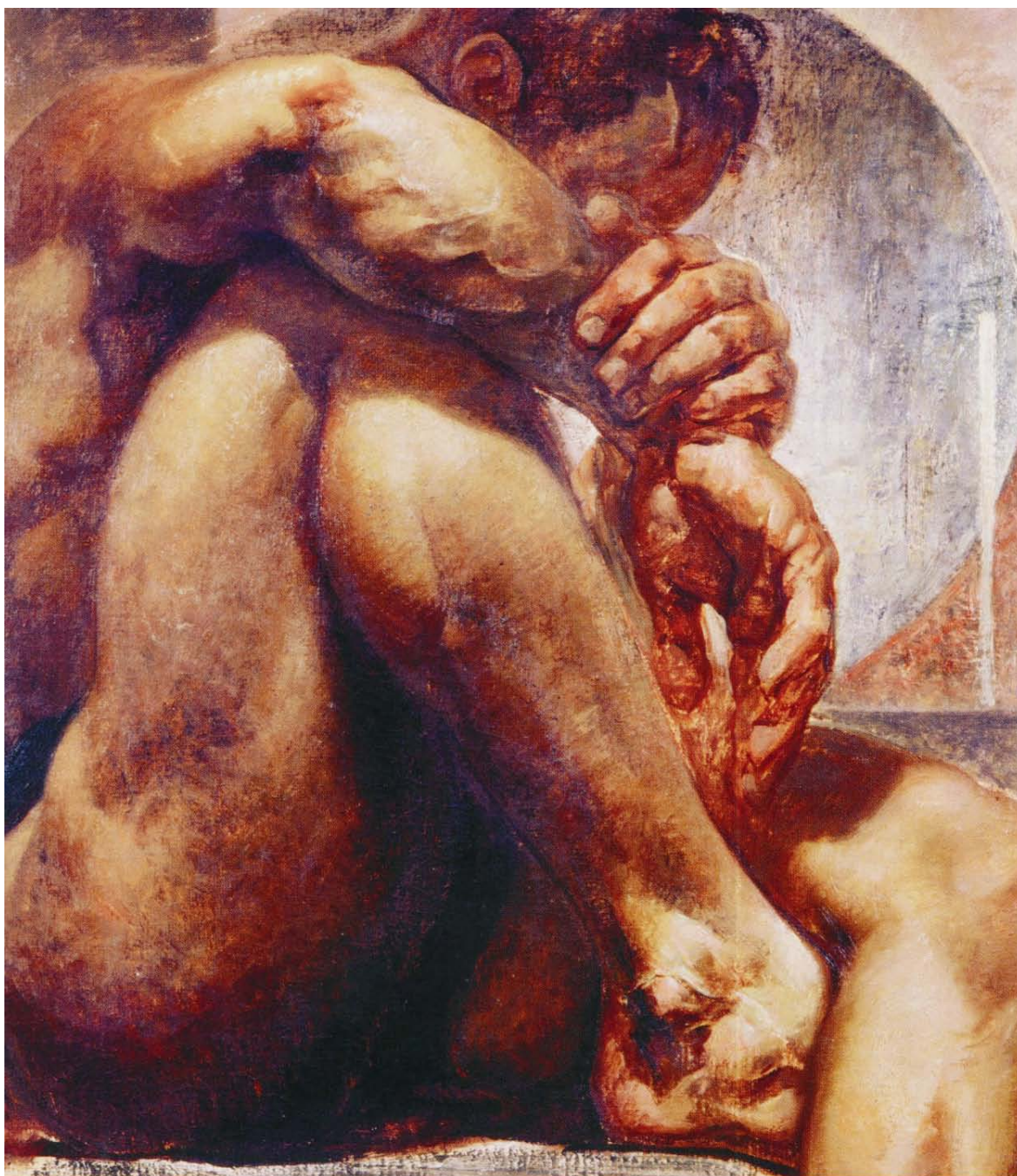


Imagem 88. Aldo Lacatelli. *Desventura*, 1952. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm.

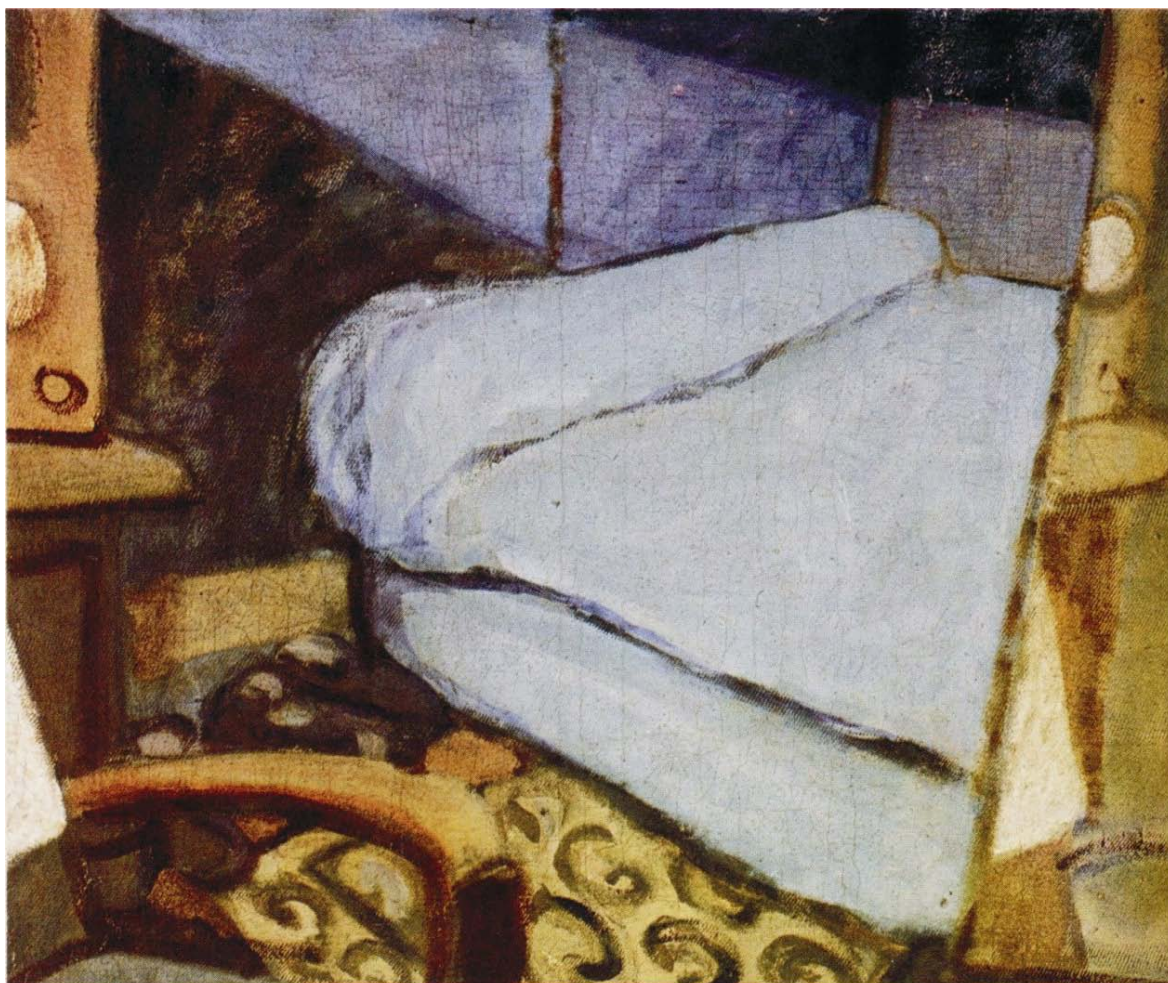


Imagem 89. Carlos Seliar. *Interior (Paris)*, 1949. Óleo sobre tela, 53 x 64 cm.



Imagem 90. Danúbio Gonçalves. *Carneadores - Xarqueadas*, 1953. Xilogravura de topo, 19 x 25 cm.



Imagem 91. Danúbio Gonçalves. *Espera - Xarqueadas*, 1953. Xilogravura de topo, 20 x 20 cm.



Imagem 92. Danúbio Gonçalves. *Zorreiros*, 1953. Xilogravura de topo, 20 x 27 cm.



Imagem 93. Danúbio Gonçalves. *Mineiros do Butiá*, 1956. Xilogravura de topo, 20 x 27 cm.



Imagem 94. Danúbio Gonçalves.
Mineiros do Butiá, 1956. Xilogravura,
22 x 15,5 cm.



Imagem 95. Carlos Scliar. *Sesta II*, 1954. Linoleogravura e *pochoir*, 33,1 x 47,8 cm.



Imagem 96. Carlos Scliar. *Sesta IV*, 1955. Linoleogravura e *pochoir*, 45,5 x 61 cm.



Imagem 97. Glênio Bianchetti. *Tocando Gaita de Boca*, 1956. Linoleogravura, 52 x 21 cm.



Imagem 98. Glauco Rodrigues. *Sem Título*, 1951. Linoleogravura, 22 x 14,5 cm.



Imagem 99. Ado Malagoli. *Nú*, sem data. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.



Imagem 100. Ado Malagoli. *Juventude*, 1942. Óleo sobre tela, 75 x 57 cm.

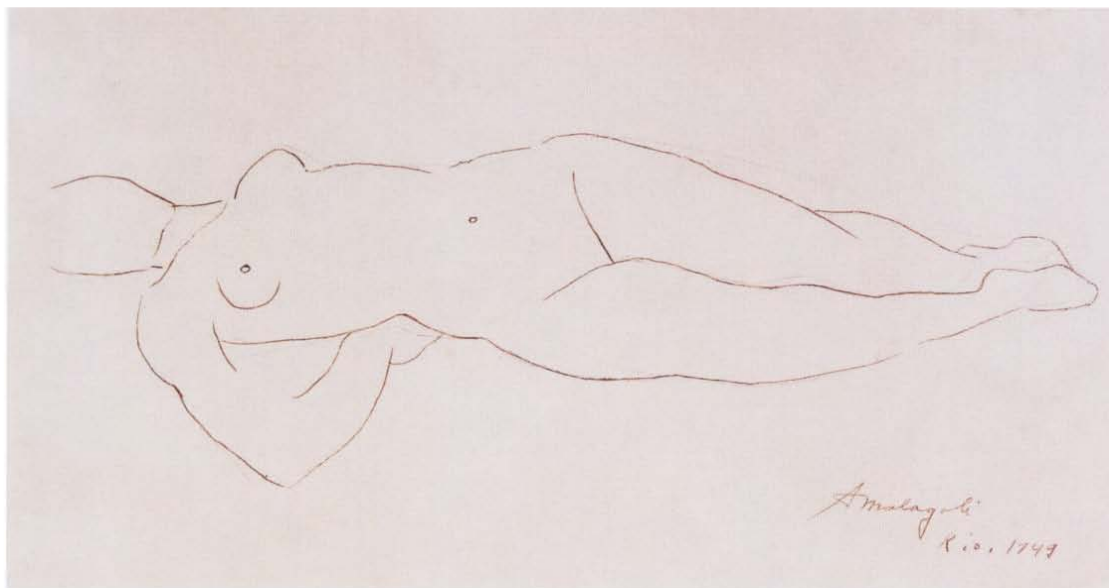


Imagem 101. Ado Malagoli. *Sem título*, 1949. Desenho, 16 x 30 cm.



Imagem 102. Ado Malagoli. *Ruth*, sem data. Litografia, 35 x 26 cm.

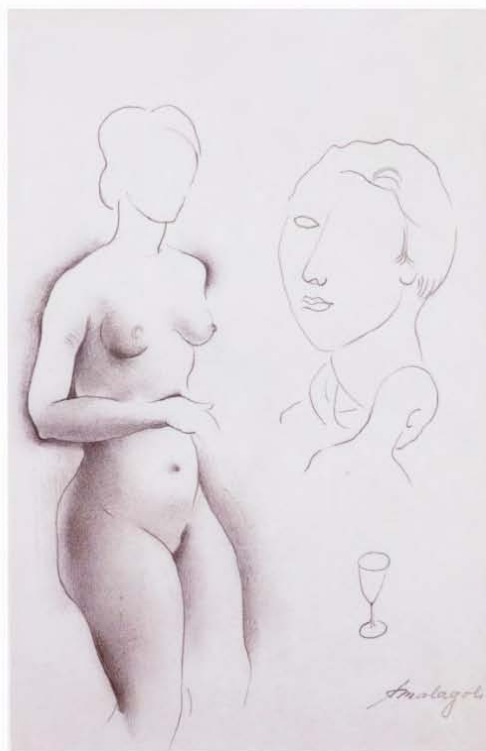


Imagem 103. Ado Malagoli. *Sem título*, sem data. Desenho, 31,6 x 19,7 cm.



Imagem 104. Ado Malagoli. *Gato preto*, 1954. Óleo sobre tela, 63 x 52 cm.



Imagem 105. Carlos Scliar. *Natureza morta*, 1960. Tríptico, têmpera encerada sobre tela, 110,1 x 207 cm.



Imagem 106. Benito Castañeda. *Vida de fazenda*, 1945. Óleo sobre tela, 56,7 x 66,8 cm.



Imagem 107. Benito Castañeda. *Sem título*, 1947. Óleo sobre tela, 24 x 35 cm.



Imagem 108. Mira Schendel. *Natureza morta*, década de 1950.

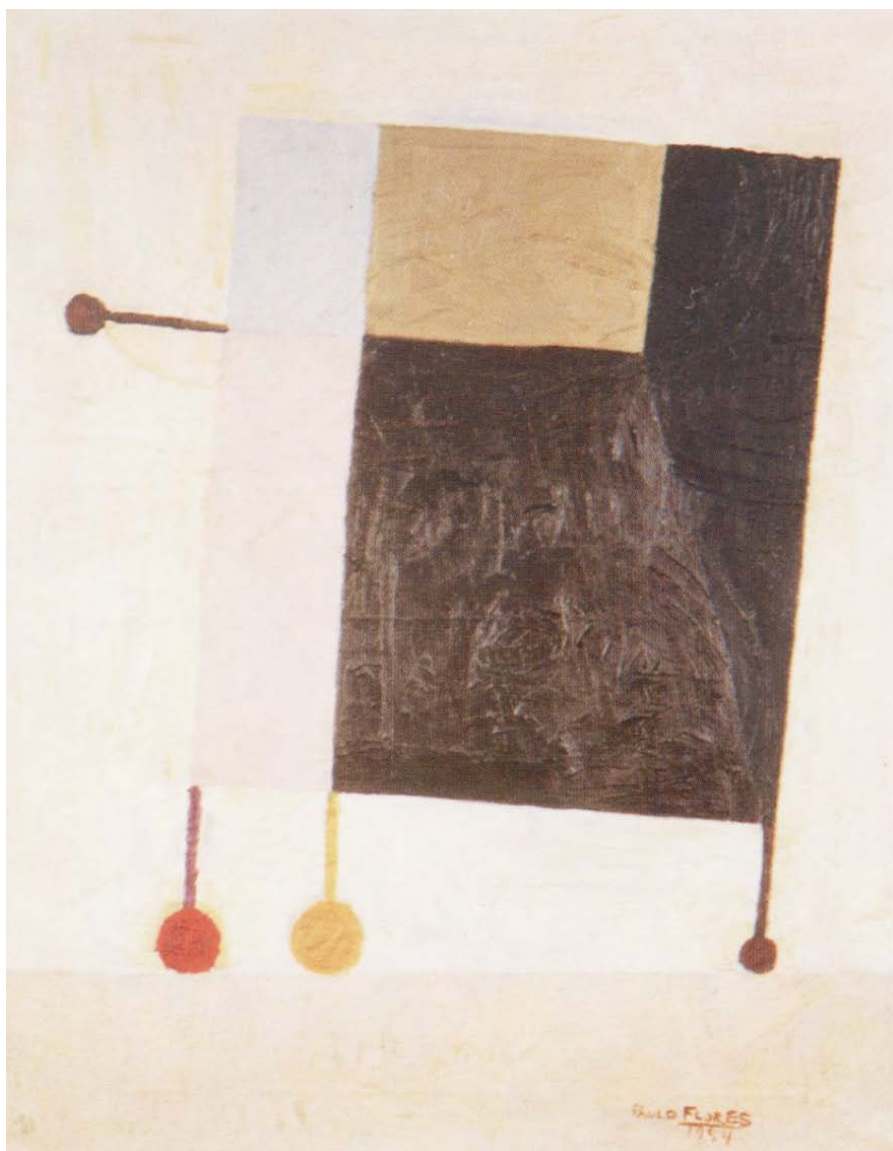


Imagem 109. Paulo Flores. *Passeio*, 1954. Óleo sobre tela, 83,6 x 66,9 cm.

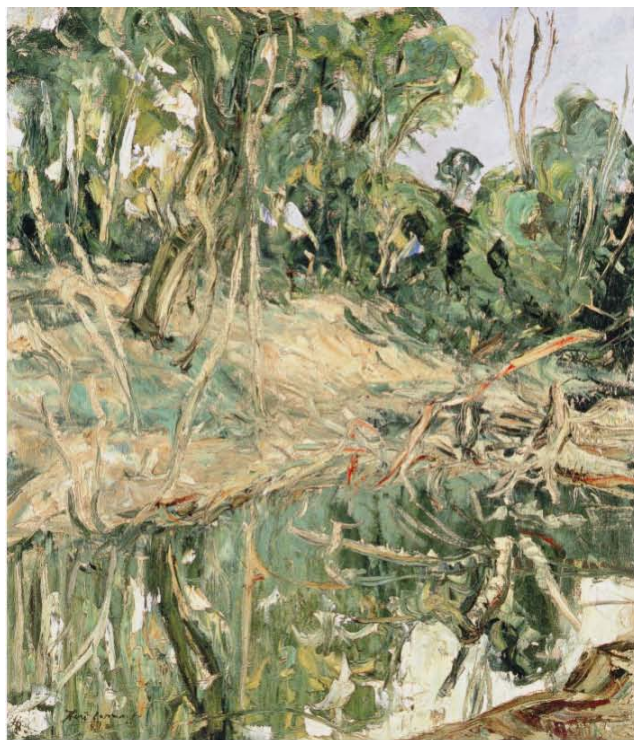


Imagem 110. Iberê Camargo. *Riocho Jaguari*, 1941. Óleo sobre tela, 70 x 60 cm.



Imagem 111. Iberê Camargo. *Jaguari*, 1941. Óleo sobre tela,



Imagem 112. Iberê Camargo. *Lapa*, 1947. Óleo sobre tela, 70 x 60 cm.

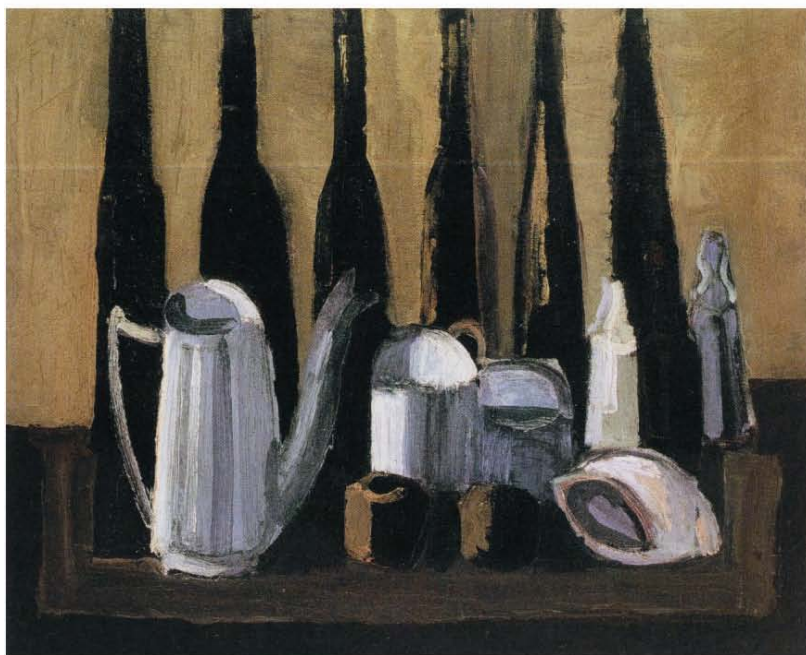


Imagem 113. Iberê Camargo. *Natureza-Morta com Garrafas*, 1957. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm.



Imagem 114. Iberê Camargo. *Mesa azul com carretéis*, 1959. Óleo sobre tela, 100 x 62 cm.



Imagem 115. Iberê Camargo. *Mesa com sete carretéis*, 1959. Óleo sobre tela, 100 x 62 cm.



Imagem 116. Iberê Camargo. *Mesa com cinco carretéis*, 1959. Óleo sobre tela, 100 x 62 cm.

À Guisa de Conclusão

Já vimos que o território rio-grandense, outrora conhecido como *Continente de São Pedro do Rio Grande* não foi propício ao estabelecimento de artistas durante muitas décadas, a não ser em circunstâncias muito específicas. As razões das inúmeras dificuldades enfrentadas no decorrer dos anos, não são precisas, e não caberia aqui tentar mapeá-las de maneira definitiva. Evidentemente, é preciso levar em conta o intrincado processo histórico pelo qual se formou a província, marcada por longos períodos de instabilidade política, econômica e social.

Embora existissem indivíduos dispostos a entregar o melhor de suas energias para a criação de um ambiente propício ao trabalho artístico, durante todo o século XIX e parte do século XX, a posição periférica do Estado do Rio Grande do Sul em relação aos poderes centrais, o conservadorismo das elites locais, e a falta de repertório cultural da sociedade sulina não permitiram o surgimento de instituições de incentivo à produção artística. Pelo menos até o final da década de 1950, o conjunto da sociedade gaúcha, incluindo os grupos economicamente bem estruturados, com raras exceções, nunca considerou como prioridade a criação de instrumentos de incentivo e proteção do trabalho artístico e cultural.

Em função da falta de condições estruturais, permanecer na província significava abandonar a carreira artística, e consagrar-se a outras atividades, como muitos fizeram. No entanto, nem mesmo o sucesso, sempre relativo, era suficiente para garantir um futuro livre de vicissitudes e uma velhice tranqüila. Também aqueles que gozaram de grande prestígio entre seus pares e na sociedade em geral, enfrentaram dificuldades de sobrevivência, sendo raros, nessa época, os casos de artistas brasileiros nascidos pobres que tenham alcançado independência financeira em algum momento de suas vidas. Em geral, aqueles que tinham o suporte de famílias abastadas, e que não dependiam de compradores de suas obras para o próprio sustento, podiam exercitar seus talentos com mais segurança. A irresistível atração que os meios urbanos mais complexos exerceram/exercem sobre os artistas e intelectuais provincianos é reforçada pelo mal-estar causado pela aparente irreversibilidade da condição periférica.

O provincianismo, uma condição herdada dos tempos coloniais, pesou fortemente sobre os ombros dos artistas e intelectuais gaúchos desde o século XIX. A esperança geral era a de que, ao libertar-se da condição provinciana, o país estaria dando um passo definitivo para completar o seu processo “civilizatório”. A atitude aventureira daqueles que acabavam por seguir suas vocações em outros lugares desencadeava um processo de reconhecimento público. Como causa primeira do êxodo dos artistas mais capacitados e dotados de maior espírito empreendedor, a referência ao atraso cultural do Rio Grande do Sul – muitas vezes mascarado por eufemismos como “meio cultural acanhado” – aparece constantemente nos textos historiográficos sobre a produção artística local de diferentes períodos.

Por outro lado, tornou-se comum a prática de heroicizar o artista que, lutando contra todos os obstáculos, depois de obter reconhecimento fora dos limites da sua terra natal, como coroamento de seus esforços, consagra-se (vivo ou morto) entre seus conterrâneos. Mas não deixa de ser curioso pensar que, enquanto alguns poucos levantam

âncoras e vão aportar em outros pagos, em busca de maior aplicação para seus dotes, e maior reconhecimento público, outros se mantêm fixados na província onde nasceram, e, a despeito de todas as dificuldades, continuam insistentemente trabalhando como artistas ou artesãos.

Portanto, há que se pensar que a consolidação do campo das artes se dá não apenas pela ação dos artistas que obtiveram certo reconhecimento, mas também pela presença contínua e quase invisível daqueles que, por força de uma série de impedimentos, não arredam o pé de seus lugares de origem, mas, de uma forma ou de outra, ajudam a consolidar o terreno propício ao trabalho artístico, seja ele tradicional ou inovador. E essas disputas não se dão de maneira pacífica, mas implicam em conflitos e resistências. Em outras palavras, não é só de avanços, de consagração e de sucessos que se constrói a história das artes visuais – como de resto a história em geral – mas também de recuos, de fracassos e de desistências. Não raras vezes, o que parecia uma descontinuidade inexpressiva pode se tornar um fato histórico relevante.

Sem dúvida, é preciso considerar que a condição retardatária no processo de formação do campo artístico no sul do país também é fruto do processo histórico pelo qual se formou a província, cujos habitantes guardaram a memória dos tempos de total pauperidade, de falta de condições materiais de sobrevivência, e de insegurança social. Além dos problemas corriqueiros ligados ao abastecimento de produtos, do risco de invasões, ainda era preciso encontrar formas de sobrevivência durante os rigorosos invernos. Nas propriedades rurais, os peões continuaram, por muito tempo, embrutecidos pela violência do trabalho campeiro, enquanto não se desenvolveram formas mais racionais de trabalho. Nas cidades, por muito tempo sem infra-estrutura urbana que desse conta do aumento populacional, as condições de vida não eram muito melhores.

Daí a reincidência, nos textos jornalísticos, que migraram para os textos historiográficos, dos comentários sobre a precariedade material e sobre o apego ao provincianismo, tão marcados na sociedade sulina. Nesse processo, portanto, não se pode ignorar a origem econômica do “atraso” gaúcho no que se refere ao lento processo de adesão ao capitalismo internacional, como consequência da falta de capitais, e da lentidão em assimilar os padrões científicos já em uso na produção industrial de outros países.

Alguns fenômenos observados no decorrer desta pesquisa parecem por demais evidentes: o primeiro deles, que há de ter saltado aos olhos do leitor, é a existência, em território rio-grandense – lugar periférico por natureza, como tantos outros espalhados pelo planeta – desde eras remotas, de indivíduos com forte pendor artístico, e que, a fim de dar seguimento às suas carreiras, tiveram de migrar para outros pólos culturais, que eram, também influentes centros políticos. Na grande maioria dos casos, por razões diversas, estes indivíduos nunca retornaram à terra natal, o que causou um déficit ainda maior num campo que só podia ser construído coletivamente, através das experiências acumuladas e compartilhadas. Desamparados por uma arquitetura social que nunca chegou a existir concretamente, os novos candidatos a artistas precisavam começar sua trajetória do ponto zero. Pelo menos até meados do século XX, aqueles que residiam no Rio Grande do Sul continuavam enfrentando sérios problemas no processo de iniciação e de aprimoramento profissional. Jovens que aspiravam a seguir uma carreira artística, mas não estavam satisfeitos com a estrutura local, ainda precisavam deslocar-se para metrópoles mais cosmopolitas.

Diante da falta de condições estruturais, permanecer na província significaria abandonar a carreira artística, e consagrar-se a outras atividades. O repúdio à condição periférica produz o fenômeno dos indivíduos que se auto-exilam em direção aos grandes centros, que nem sempre têm condições de absorver o trabalho de tantos profissionais transplantados de seus lugares de origem. Não obstante, só os grandes centros urbanos

dispõem de uma estrutura adequada e podem favorecer a concorrência de artistas provenientes dos mais diversos lugares e dos mais distintos extratos sociais.

Existe uma curiosa similaridade – dir-se-ia uma tipologia – entre as biografias dos artistas que, nascidos no extremo sul do Brasil, entre meados do século XIX até meados do século XX, finalmente acabaram por ser reconhecidos entre seus conterrâneos: o único caminho possível para o aspirante a artista era o de rumar para o Rio de Janeiro ou para alguma grande capital da Europa – preferencialmente Paris, Roma ou Berlim –, freqüentar uma respeitável escola ou um renomado ateliê de arte e lá obter não só aceitação, como consagração. Quase que invariavelmente essa trajetória envolvia uma história prévia de dificuldades, uma luta contínua contra as adversidades, um grande desejo de superá-las, uma enorme persistência, e um espírito indomável diante dos obstáculos. Todas essas qualidades, devidamente acentuadas, como se há de observar, colaboram na construção de uma imagem mítica do artista. Mas, acima de tudo, esse reconhecimento baseia-se na referência ao sucesso obtido num lugar longínquo, que poucos conhecem, mas de que todos já ouviram falar, tamanha grandiosidade de sua tradição cultural. Ao artista que deseja obter reconhecimento fora dos limites da sua terra natal, cabe lutar contra todos os obstáculos, e se perseverar, como coroamento de seus esforços, poderá encontrar consagração – em vida ou após a morte – entre seus conterrâneos. O processo de reconhecimento público parece só se desencadear a partir da comprovação de que o artista é capaz de se lançar numa aventura de destino ignorado para seguir sua vocação. Conseqüentemente, aqueles que, por mais talentosos que fossem, não possuíam qualquer impulso aventureiro, estariam condenados a uma espécie de ostracismo artístico.

O poder de atração de um pólo artístico e cultural parece ser proporcional ao poder de repulsão de um ambiente provinciano. Quando não existem as instituições de tutela, de formação e de promoção de artistas, e sendo eles ostensivamente discriminados, o trabalho que realizam é sistematicamente ignorado, até que desistam da profissão ou se

deixem atrair por lugares mais propícios. O desejo de pertencer a ambientes “civilizados” provoca migrações e desenraizamentos dos lugares de origem. São inúmeros os casos de artistas, que, em nome do desejo de entregar-se fervorosamente à sua vocação, foram auto-impelidos para fora das fronteiras da província do Rio Grande do Sul, em direção a centros mais dinâmicos. Alguns deles passaram suas vidas inteiras lutando avidamente pela supressão do provincianismo até mesmo em nível nacional. Este foi o caso de Manuel de Araújo Porto Alegre – um brasileiro que não mediu esforços para trabalhar pela consecução do processo de modernização do país, de recente passado colonial.

Para além da evidência de que um dos principais fatores do subdesenvolvimento artístico do Rio Grande do Sul estava ligado à ausência de instituições de ensino e aprimoramento profissional, o fato de que o (neo)classicismo não tenha se desenvolvido plenamente no Rio Grande do Sul, aponta para várias possibilidades interpretativas: **1.** o conservadorismo da sociedade gaúcha não permitiu o aparecimento de manifestações artísticas muito vigorosas, nem mesmo de forma a respaldar posições políticas e econômicas; **2.** a pintura histórica, que poderia ter tido maior receptividade por parte do público, não encontrou, no momento necessário, representantes junto ao meio artístico local, capazes de satisfazer as expectativas do público; **3.** o público, por sua vez, não tinha repertório suficiente para compreender os códigos da pintura clássica; **4.** a utilização de um repertório literário clássico, por parte dos artistas era prejudicada, não só por dificuldades técnicas, mas também pela falta de referências oriundas do campo erudito que pudessem ser socialmente compartilhadas; **5.** a origem social dos artistas, assim como o despreparo intelectual e político, foram fatores determinantes na incapacidade de organização do seu próprio campo profissional. **6.** quando o classicismo começava, finalmente, a traduzir os valores da sociedade local, mudanças de paradigmas estéticos já provocavam a contestação de seus princípios básicos, e os tempos vindouros clamavam por novas soluções visuais. Sem o respaldo de uma cultura clássica bem sedimentada, nem mesmo seus mais fiéis admiradores puderam defendê-la ante o desmantelamento das tradicionais bases da arte

ocidental. A consciência desse déficit de repertório cultural, acompanhado de um grande desejo de incorporar os elementos da alta cultura, se faria sentir mais claramente através do comportamento de indivíduos de gerações posteriores, incluindo-se alguns dos mais respeitáveis artistas modernos brasileiros.

A partir do Salão de Outono, de 1925, que encerrou definitivamente um ciclo de arte acadêmica que, de fato, nunca tinha atingido seu ápice, iniciou-se a fase de abertura para receber os influxos das modernas correntes artísticas, que passaram a ocupar espaço junto às orientações mais tradicionais. Nesta época, o Estado do Rio Grande do Sul foi capaz de atrair artistas e intelectuais que se dispuseram a abandonar suas carreiras no centro do país, para investir suas melhores energias na consolidação do campo artístico local, como foi o caso de Angelo Guido.

Assumindo um conservadorismo modernizante, Angelo Guido condenava a imobilidade do academicismo de alguns dos artistas mais respeitáveis da época, como Libindo Ferrás. Ele próprio, na sua prática artística, contudo, tinha preferência por uma pintura apenas levemente tocada pelo expressionismo e pelo cubismo, sem romper com os paradigmas tradicionais.

Em meados dos anos 1920, as tendências artísticas que já estavam condenadas ao desaparecimento conviviam pacificamente com as outras, que, ainda que timidamente, vinham trazendo o aporte dos novos tempos. Não chegaram a acontecer as rupturas drásticas que se verificaram em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre grupos que defendiam posições radicalmente contrárias, e disputavam espaço com ferocidade na arena do campo artístico.

Foi preciso que cerca de vinte anos se passassem, para que a reação às radicalizações modernas ficasse mais pronunciada. Somente na década de 1940, alguns

artistas, de maneira jocosa, manifestariam seu total desprezo pela arte modernista que vinha sendo praticada no Brasil. Mas os efeitos dessa reação não se fizeram sentir de maneira muito drástica. Pouco tempo depois, intensificava-se, em Porto Alegre, o movimento em torno de exposições de arte que davam mais consistência às vertentes artísticas que já podiam, orgulhosamente, ser chamadas de modernas. Mesmo os críticos mais reacionários, como Aldo Obino, aderiam às novas terminologias, e não encontravam outra saída para manterem-se ativos como comentaristas de assuntos culturais, senão pela via da tolerância.

Com relação ao modo pelo qual foram recebidos na periferia os influxos dos movimentos modernistas e de vanguarda, ficou evidente que: **1.** a rejeição aos modernismos se dissolve à medida que se reforça a legitimação proveniente dos grandes centros de produção artística; **2.** a relação de poder que emana das regiões centrais mantêm-se unilateral, a não ser que a periferia apresente um projeto alternativo; **3.** as correntes artísticas de vanguarda, ligadas ao abstracionismo geométrico ou informal, apesar de serem conhecidas no meio intelectual e artístico gaúcho, não encontraram espaço de disseminação; **4.** o modelo estético ligado à construção da identidade sulina opunha-se radicalmente a qualquer forma de abstracionismo.

A entrada em cena de artistas interessados em atitudes modernizadoras, como Fernando Corona, e mesmo Ado Malagoli, que também assumia posições moderadas, viria a alterar a estruturação do campo artístico no Rio Grande do Sul. De fato, o aparecimento dos primeiros sinais de aceitação da arte moderna coincide com a melhora na estruturação do campo artístico. O principal museu de arte do Estado surge com o compromisso de intensificar o contato da população gaúcha com a arte mais recente produzida no país ou fora dele. Portanto, a formação do campo artístico está indelevelmente associada à assimilação dos princípios da arte moderna.

Num mesmo momento histórico, observa-se: **a.** a criação de equipamentos públicos capazes de organizar a produção de arte, dando aos estudiosos subsídios para que, finalmente, uma história regional pudesse ser escrita, e permitindo, por parte do público, o reconhecimento de antecedentes históricos importantes; **b.** um esforço concentrado para, simultaneamente, fixar uma tradição artística e abrir espaço para as inovações e atualizações em relação às novas tendências mundiais: por um lado, Angelo Guido se esforçava para dar forma à biografia de Pedro Weingärtner, escrita em 1956; por outro lado, Ado Malagoli, trabalhava para dar existência real ao MARGS, cuja inauguração definitiva, em 1957, foi marcada pela reunião, aquisição, e restauração de obras do artista teuto-brasileiro, que estavam dispersas em coleções variadas.

As práticas artísticas que se sucederam ao surgimento do MARGS, e às mudanças de orientação pedagógica e estética do Instituto de Artes não foram suficientes, contudo, para dar garantias de subsistência para os artistas das novas gerações, que precisavam dividir seu tempo entre atividades variadas. O magistério continuou sendo uma das mais importantes fontes de renda para artistas, da mesma maneira como tinha sido nas primeiras décadas do século, quando o Instituto de Belas Artes ainda se pautava pelo catecismo acadêmico.

Uma forma mais acabada de um campo artístico constituído por todos os seus elementos, e capaz de motivar o aparecimento de colecionadores e público consumidor em geral, ainda não se fazia visível no final da década de 50. Nessa época, ainda se podiam sentir esforços para sedimentação das práticas academicistas, em várias partes do Estado, para além das fronteiras da capital. Atuavam simultaneamente, artistas e professores de extração acadêmica, e alguns poucos que se interessavam por arte moderna. Manifestações mais ousadas, que introduziam novas abordagens estéticas, e que discutiam as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, contestando a elitização do fazer artístico,

propondo novas formas de organização social para os artistas, só se fariam sentir nas décadas subseqüentes.

Assim, quando se estruturou no Rio Grande do Sul um campo formado por artistas, público, crítica de arte, espaços expositivos adequados à apresentação de obras de arte tradicionais ou moderadamente modernas, as novas gerações de artistas já manifestavam interesses e necessidades diferenciadas. Mas o pólo cultural mais meridional do Brasil continuaria sendo um lugar pouco receptivo para os artistas plásticos.

As carreiras artísticas dos gaúchos só deslancharam quando eles, corajosamente, e desafiando todas as probabilidades pessimistas, mantiveram-se firmes no rumo que tinham escolhido, como aconteceu com Iberê Camargo, de longe o artista nascido em solo gaúcho mais produtivo, que se fez presente em todas as esferas da produção artística, fossem internacionais, nacionais, ou regionais.

A ascensão meteórica e indiscutível de Iberê Camargo a uma posição referencial para a arte brasileira pontua o início de um ciclo histórico que não chegou a ser percebido – ou anotado – por Angelo Guido. O sucesso obtido por Iberê Camargo inaugurou a fase dos artistas nascidos na província, que podiam aspirar ao cosmopolitismo sem perder suas características culturais essenciais. No caso específico deste artista, o vigor algo selvagem que o animava encontrou perfeita tradução num expressionismo sombrio e muito particular que sua pintura adotou. Grande parte do seu sucesso nacional e internacional deveu-se justamente à preservação de uma identidade que dizia respeito ao seu lugar de origem. Daí a preocupação sentida por esse artista, assim como por outros que, em escala menor, também tiveram seu trabalho reconhecido pelos grandes centros de produção artística, de trabalhar, até o fim da vida, pela dinamização do campo artístico no Rio Grande do Sul, e de romper o “marasmo” da cultura local.

Pensando-se em termos de longas durações, Manuel de Araújo Porto Alegre e Iberê Camargo, as mais destacadas personalidades artísticas que o Rio Grande do sul produziu, e que tiveram existência em períodos históricos muito diferentes, parecem funcionar como figuras exemplares, que sentiam, quase da mesma maneira, o desejo de superar o déficit cultural da condição de provincianos, e de lutar pela melhoria de condições de trabalho dos artistas.

R E F E R Ê N C I A S

ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: EDUSC, 2003.

ALVES, José Francisco. *Escultura pública em Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Aracy A. *Arte plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANAYA, Jorge López. *História del arte argentino*. 3. ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. 416 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSUMPCÃO, Clóvis. *Pronaus: crítica de arte*. Canoas: La Salle, 1975. 94 p.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

AYALA, Walmir; SEFFRIN, André. *Dicionário de pintores brasileiros*. Curitiba: UFPR, 1997. 429 p.

- BANDEIRA, Moniz. *Estado nacional e política internacional na América Latina: o continente nas relações Argentina-Brasil: 1930-1992*. Brasília: EDUNB, 1993.
- BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994. 292 p.
- BARATA, Mário. *Arte moderna no Salão Nacional de 1940 a 1950*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- BARNITZ, Jacqueline. *Twentieth-century art or Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001. 400 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 442 p.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial; UNESP, 1990. 319 p.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOIS, Yve-Alain et al. *Geometric abstraction: Latin American Art from Patricia Phelps de Cisneros collection*. Cambridge: Harvard University Art Museums; Caracas: Fundación Cisneros. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1990.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; São Paulo: Bertrand Brasil, 1989. 314 p.

- BREST, Jorge Romero. *La pintura del siglo XX: 1900-1974*. 2. ed. México: Fondo de Cult. Econômica, 1992. 470 p.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. 120 p.
- BRUGHETTI, Romualdo. *Nueva história de la pintura y la escultura en la Argentina: de los orígenes a nuestros días*. 3. ed. Buenos Aires: Gaglianone, 2000. 345 p.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1994. 354 p.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O.: nervo óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 132 p. (Fala do artista, 2).
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971. 414 p. (Província, 10).
- CÉSAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande: literatura*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/ UFRGS, 1994. 226 p.
- CESAR, Guilhermino; GUIDO, Angelo. *Araújo Porto Alegre: dois estudos*. Porto Alegre: SEC, 1957.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 244 p.
- CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. 280 p.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. 308 p.
- CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 1991, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS, CNPq, 1991. 249 p.

CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: DAC/SEC-RS; Instituto Estadual do Livro, 1977. 241 p.

D'ARAÚJO, Maria Cecília. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 2002.

DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius. *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. 168 p. (Documenta, 3).

DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius. *RS: economia e política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. 424 p. (Documenta, 2).

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica: 1882-1909*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil: 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 307 p. (Estudos, 108).

DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993. 196 p.

ENCICLOPÉDIA Rio Grandense. Porto Alegre: Sulina, 1957. Vol. 2.

ENCICLOPÉDIA Rio Grandense. Porto Alegre: Sulina, 1968. Vol. 3.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. 160 p. (Arte: ensaios e documentos).

FAUSTO, Bóris (Org.). *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano*. São Paulo: Difel, 1977.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. 520 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa Caricada do Rio Grande do Sul no Século XIX*, Coleção Província. Porto Alegre: Editora Globo, 1962. 232 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa Literária do Rio Grande do Sul no Século XIX*. Porto Alegre: UFRGS, 1975.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. 159 p. (Temas do novo século, 10).

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: Guia Histórico*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões.(Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. 200 p. (Visualidade, v. 2).

GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A Semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. 168 p.

GASTAL, Susana. *Um encontro com Carlos Alberto Petrucci*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1997. 24 p.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 244 p. (Memória e sociedade).

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 281 p.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001. 412 p.

GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS; Caxias do Sul: EDUCS, 2002. 158 p.

GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994. 107 p.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 398 p.

- GUIDO, Angelo. *Aspectos do Barroco*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.
- GUIDO, Angelo. *Os grandes ciclos da arte ocidental*. São Leopoldo: Faculdade de Direito Rio dos Sinos, 1968.
- GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, Divisão de Cultura e Diretoria de Artes, 1956.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: UFRGS, 1992. 162 p.
- HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.
- HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. (Síntese Rio-grandense, 18)
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 317 p. (O homem e a história).
- INSTITUTO DE ARTE MODERNO. *Arte abstracto: del arte figurativo al arte abstracto*. Buenos Aires, 1949. 32 p.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: UNISINOS, 1988.
- KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte Argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. 152 p.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge; London: MIT Press, 1996.

- KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. 158 p.
- LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini M.; ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 267 p.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos da pintura brasileira*. [S.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre Ltda., 1988.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 52).
- LOVE, Joseph L. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 282 p. (Estudos, 37)
- LYNTON, Norbert. *The story of modern art*. London: Phaidon Press Limited, 1999. 400 p.
- MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: G. Gilli, 1977. 271 p.
- MARTINEZ, J. A. Garcia. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires: Fundacion Banco de Boston, 1985. 202 p.
- MELO, Alexandre (org.). *Arte e dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira:1920-40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 23.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979. 210 p. (Corpo e alma do Brasil, 58).
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (História, 4).

- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1979. 214 p.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 560 p.
- MOREYRA, Álvaro; LIMA, Herman; OSÓRIO, Fernando. *Antonio Caringi*. Rio de Janeiro: Sociedade Felipe D'Oliveira, 1944. Impresso nas oficinas gráficas da Livraria do Globo, Porto Alegre, RS.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1990. 373 p.
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL; ESCRITÓRIO DE ARTE ALTO DA BRONZE. *Vida e obra de Ângelo Guido*. Porto Alegre, [1991].
- NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. *A pintura em Pelotas no século 19: contribuição para a história das artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Pelotas: Oficinas Gráficas do Instituto de Menores de Pelotas, 1962.
- NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul*. 4. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999. 309 p.
- PAYRÓ, Julio E. *23 pintores de la Argentina: 1810-1900*. 3. ed. Buenos Aires: Universitaria
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos 3*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos 4*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *História de la pintura uruguaya*. 3. ed. Montevideo: Banda Oriental, 2000. t. 1: El imaginario nacional-regional: 1830-1930, de Blanes a Figari. 126 p.

- PELUFFO LINARI, Gabriel. *História de la pintura uruguaya*. 3. ed. Montevideo: Banda Oriental, 2000. t. 2: Representaciones de la modernidad: 1930-1960. 125 p.
- PELUFFO, Zolá Díaz. *Ideas fundamentales de Torres-García*. Montevideo: [s.n.], 1986. 206 p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A burguesia gaúcha: dominação do capital e disciplina do trabalho: RS: 1889-1930*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. 279 p. (Documenta, 23).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Pecuária e indústria: formas de realização do capitalismo na sociedade gaúcha no século XIX*. Porto Alegre: Movimento, 1986. 80 p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *República Velha Gaúcha: charqueadas, frigoríficos e criadores*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1980. 305 p. (Documentos, 18).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *RS: a economia e o poder nos anos 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. 190 p. (Documenta, 5).
- PICCOLO, Helga. *Vida política no século 19: da descolonização ao movimento republicano*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. (Síntese rio-grandense, 1).
- PIETÁ, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra, 1995.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p.
- PONTUAL, Roberto. *Scliar: o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 215 p.
- PORTO ALEGRE. Secretaria Municipal da Cultura. Coordenação de Artes Plásticas. *Atelier Livre: 30 anos*. Porto Alegre, 1992.
- PUIG, María Jesus García. *Joaquín Torres García y el universalismo constructivo: la enseñanza del arte en Uruguay*. Madrid: Cultura Hispánica, 1990. 356 p.

- RAMIREZ, Mari Carmen (ed.). *El Taller Torres-García: the School of the south and its legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992. 395 p.
- REYES ABADIE, Washington; MELOGNO, Tabaré. *Crónica general del Uruguay*. 2. ed. Montevideo: Banda Oriental, 2000. 7 v.
- RIOPARDENSE DE MACEDO, Francisco. *História de Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. (Coleção Síntese rio-grandense; 10)
- ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: SESI/Marca D'Água, 1996. 303 p.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. 206 p.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura contemporânea no Rio Grande do Sul: 1900 a 1960*. Porto Alegre: MARGS, 1980. 27 f.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 224 p. (Documenta, 10).
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1995. 639 p.
- SCLIAR, Carlos. A avançada pintura paulista. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 jan. 1942.
- SCLIAR, Carlos. Quantos artistas modernos possui o Brasil? *Revista do Globo*, Porto Alegre, 24 jan. 1942.
- SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait: origines et premiers maîtres*. Paris: Maeght Éditeur, 1971. 467 p. 2 v.
- SIMON, Círio. *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: [s.n.], 1991. Texto datilografado.

- SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre: 1806-1879*. Campinas: Unicamp, 2004.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 553 p.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- TORRES-GARCIA, Joaquín. *Nueva escuela de arte del Uruguay*. Montevideo: Talleres L.I.G.U./Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946.
- TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: UFRGS, 1999. (Memória editorial, 1).
- TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americana: 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 157 p. (Estudos latino-americanos, 10).
- VEECK, Marisa et al. *Danúbio Gonçalves: caminhos e vivências*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. 144 p.
- VELLINHO, Moysés. *Letras da província*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Globo, 1960. 272 p. (Província).
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2003. 122 p.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo: desassossego do mundo*. Rio de Janeiro: S. Roesler, The Axis Instituto Cultural, 2001.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 2. ed. Brasília: UnB, 1992. 198 p.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983, 1116 p. 2 v.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o grupo Santa Helena*. São Paulo: EDUSP, 1991. 191 p.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: LPM, 1985. 131 p. (Universidade livre).

ZILBERMAN, Regina. Modernismo periférico no Rio Grande do Sul. In: GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *Roteiros de uma literatura singular*. Porto Alegre: UFRGS, 1992. (Síntese Rio-grandense, 6)

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 139 p.

A R T I G O S A C A D Ê M I C O S

AMARAL, Aracy A. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 14, p. 9, 1986.

ANDRADE, Mário de. Esta paulista família. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 10, p. 154-56, 1971.

ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, Marchand d'art. In: JORNADAS DE TEORIA E HISTÓRIA DE LAS ARTES, 1999, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: CAIA, 1999. p. 125-140.

BENITEZ, Roberto. Torres-Garcia e o estilo do exílio. *Arte hoje*, São Paulo, v. 11, p. 36-41, maio 1978.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BRITES, Blanca. Produção artística e identidades. In: *Revista de Arte e Cultura*. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte, v. 2, n. 3, p. 87-91, 1992.

BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: o trauma do moderno. In: *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. p. 13-17.

CASTILLO, Guido. Candido Portinari no es un creador. *Removedor*, n. 19, p. 3, 15 set. 1947.

CATTANI, Iceleia Maria Borsa. O Desejo de Modernidade e as representações da cidade na pintura de Tarsila do Amaral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 1991, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS, CNPq, 1991. p. 35-38.

CATTANI, Iceleia Maria Borsa. Pintura modernista em São Paulo: relação entre vanguarda e retorno à ordem em São Paulo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3., 1987, São Paulo. *Anais...* Porto Alegre: USP, ago. 1987.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

COUTINHO, Wilson. Os anos 30 e 40: as décadas da crença. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

FERDINÁN, Valentín. El universalismo constructivo de Joaquín Torres-García: un caso límite de modernidad latinoamericana. In: JORNADAS DE METROPOLITANAS DE ESTUDIOS CULTURALES, 6., 1999, Mexico City, Mexico. Disponível em: <<http://community.middlebury.edu/~vferdina/Torres/TorresG.papers/TG.VIJornadas.Paper.1a3.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2002.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas exposições gerais da Academia Imperial das Belas Artes. In: PEREIRA, Sônia Gomes. *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 190.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Modernidade como projeto: mudança e conservação. In: GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A Semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 58-61.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1994. p. 237-271.

GASTAL, Suzana. Imagens e identidade visual. In: GARCIA, Maria Amélie Bulhões. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

GAUDIBERT, Pierre. Moderne, Modernité, Modernisme Contemporanéité et Post-Moderne. Modernidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 1991, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS, CNPq, 1991. p. 20-24.

GUIDO, Angelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense. Porto Alegre: Sulina, 1968. 5 v. v. 2: O Rio Grande antigo. p. 116-139.

IGLÉSIAS, Francisco et al. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. t. 2: O Brasil monárquico; v. 3: Reações e transações, p. 409-424.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A modernidade pictural: Argentina e Brasil. In: *Revista de Arte e Cultura*. São Paulo, Sociedade Científica de Estudos da Arte, ano 2, n. 2, p. 67-72, 1991.

- KERN, Maria Lúcia Bastos. A revista *Cercle et Carré* e a crise dos projetos messiânicos. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 1996, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPAP/ ECA-USP/ SENAC, 25 out. 1996. v. 3, p. 38-50.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Estado Novo: crítica de arte e ideologia. In: GARCIA, Maria Amélie Bulhões. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 40.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Modernidade: significações na história. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 1991, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS, CNPq, 1991. p. 69-78.
- KERN, Maria Lúcia. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A Semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 46-54.
- LUZ, Ângela Ancora da. A contribuição dos premiados no Salão de Arte Moderna para a difusão de novas tendências na arte brasileira. In: VI ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS/ IV Encontro Nacional de Programas de Pós-Graduação em Artes, História da Arte e Arquitetura, *Anais...* 1994. p. 23-24.
- LUZ, Ângela Ancora da. O Salão Nacional de Arte Moderna: 1952-1976. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 1996, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPAP/ ECA-USP/ SENAC, 25 out. 1996.
- NATIONAL MARITIME MUSEUM. Biografy of Eduardo de Martino (1838-1912). Disponível em: <http://www.nmm.ac.uk>. Acesso em: 14.02.2003; EDOARDO de Martino (1838-1912). In: FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: 1816-1916*. Disponível em: <http://www.laudelinofreire.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 14.02.2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção da sociedade gaúcha. *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 383-396, 1993.
- PIETÁ, Marilene Burtet. O grupo de Bagé e a modernidade das artes visuais no Rio Grande do Sul. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a

Memória. *Grupo de Bagé no Clube de Gravura: década de 50*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck. Porto Alegre, 1997. Catálogo.

PIETÁ, Marilene Burtet. Oscar Boeira: um pintor com luz própria. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Oscar Boeira*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; curadoria artística e Marilene Burtet Pietá. Porto Alegre, 1997. Catálogo. p. 5-22.

SIMON, Círio. Libindo Ferrás. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Libindo Ferrás e Francis Pelichek*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; textos de Círio Simon e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre, 1998. Catálogo. p. 5-21.

STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 279-313.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Entre a proclamação da república e a eclosão do Modernismo: a festa requintada de uma elite confiante no progresso. In: ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural e Industrial S. A., 1979. p. 569-572.

TREVISAN, Armindo. Instituto de Artes da UFRGS. *Veritas*, Porto Alegre, PUCRS, v. 39, n. 156, p. 587-696, dez. 1994.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Iberê Camargo: uma trajetória através da pintura moderna e além. In: CAMARGO, Iberê; SALZSTEIN, Sônia (Coord.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Texto Sônia Salzstein. São Paulo: Fundação Iberê Camargo: Cosac & Naify, 2003. p. 127-132.

C A T Á L O G O S

ANOS 30/40. Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. 50 p. Catálogo.

ART d'Amérique Latine: 1911-1968. Paris: Musée National d'Art Moderne/ Centre Georges Pompidou, 1992. 523 p. Catálogo.

ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS LIBERAIS UNIVERSITÁRIOS DO BRASIL. Catálogo de obras da Pinacoteca APLUB de arte rio-grandense. Porto Alegre: Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil, s/ data.

AVANCINI, José Augusto; GARCIA, Maria Amélia Bulhões (Curadoria). *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Angelo do Instituto de Artes*. Porto Alegre: UFRGS/Museu da UFRGS, 2002.

BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1., 1951, São Paulo). *Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. 184 p.

BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2., 1953, São Paulo). *Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953. 346 p.

BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 3., 1955, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955. 290 p.

BRITES, Blanca; AVANCINI, José Augusto (Curadoria). *Ado Malagoli: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural/Opus Promoções, 2004. p. 13-17.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Projeto Caixa Resgatando a Memória. *Edgar Koetz: o poeta urbano*. Projeto e curadoria geral de Marisa Veeck; curadoria artística e texto de Ana Albani de Carvalho. Porto Alegre, 1998. Catálogo.

CATÁLOGO da Exposição Brasileira-Allema em Porto Alegre. Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Typographia da *Deutsche Zeitung*, 1881.

CATÁLOGO da Exposição de 1901 em Porto Alegre, RS.

DABROWSKI, Madalena. *Contrastes da forma: arte geométrica abstrata: 1910-1980*. São Paulo: MASP, 1986. 292 p. Catálogo.

EXPOSIÇÃO de Pintura e Escultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1949. Catálogo.

EXPOSIÇÃO Nacional de Arte Concreta. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Fahrion: um olhar sobre o universo feminino*. Porto Alegre: Associação Leopoldina Juvenil, 2002. Catálogo.

GOMES, Paulo César Ribeiro; TREVISAN, Armindo; BERND, Zilá. *O mago das cores: Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Marprom: CEEE, 1998. 144 p. Catálogo.

GOMES, Paulo. *Antônio Caringi*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1997. 24 p. Catálogo.

JOAQUÍN Torres-García. São Paulo: Fundação Bienal, 1994. 80 p. Catálogo.

JOAQUIN Torres-Garcia: 1874-1949: cronologia y catalogo de la coleccion familiar. Austin: La Universidad de Texas, 1975. 155 p. Catálogo.

KALENBERG, Angel (Org.). *Barradas e Torres-García: a vanguarda no Uruguai*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996. 120 p. Catálogo.

LINDNER, Cláudia. *Do passado ao presente: as artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, 1983. Catálogo.

LUTZENBERGER, José. *O Universal no particular*. Porto Alegre: Espaço Cultural BFB, 1990. Catálogo.

MANCUSO, Carlos Antônio (Curadoria.). *Danúbio Gonçalves*. Porto Alegre: MARGS, 2000. 96 p. Catálogo.

- MORAES, Angélica de. Entrevista imaginária com Aldo Locatelli. In: WEBSTER, Maria Helena (Org.). *Aldo Locatelli: estudos*. Porto Alegre: Cambona, 1983. 12 p.
- MORÉ, Cristina Barth (Coord). *Alice Brueggeman & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998. 64 p. Catálogo.
- MUSEO TORRES GARCÍA. *Escuela del Sur: Taller Torres-García y su legado [exposición]*. Madrid: Caja Madrid, 1999. 87 p. Catálogo.
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *Aquisições 1999-2002*. Porto Alegre: Gráfica Trindade, 2002. 197 p. Catálogo
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *Coleção Liba e Rubem Knijnik, Arte Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Gráfica Pallotti, 2001. 93 p. Catálogo
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. Textos Armindo Trevisan et al. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000. 160 p.
- MUSEU de Arte Leopoldo Gotuzzo. *L. Gotuzzo*. Exposições comemorativas ao centenário de seu nascimento, 1887-1987. Porto Alegre/ Pelotas: Secretaria do Estado da Educação e da Cultura/ Universidade Federal de Pelotas, 1987. Catálogo.
- MUSEU LASAR SEGALL. *Bienais e a Abstração: a década de 50*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978. 36 p. Catálogo.
- PEDROSO, Franklin (Ed.). *Iberê Camargo*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1994. 84 p. Catálogo.
- PONTUAL, Roberto. *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978. 233 p. Catálogo.
- XEXÉO, Pedro (Curadoria.). *De Frans Post a Eliseu Visconti*, Acervo Museu Nacional de Belas Artes-RJ. Porto Alegre. MARGS, 2000. 101 p. Catálogo

T E S E S , D I S S E R T A Ç Õ E S E
M O N O G R A F I A S

AVANCINI, José Augusto. *“Expressão plástica” e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. 1992. 222 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1992.

AVANCINI, José Augusto. *A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-1933*. 1982. 233 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1982.

BARNITZ, Jacqueline. *The “Martinferrista” and Argentine Art of the Twenties*. New York: The City University of New York Graduate Center, 1986. Doctoral dissertation.

DE TRIAS, Luiz Maristany. *Anatomia artística no ensino superior*. Porto Alegre: [s. n.], 1938. 23 p. Tese de concurso para professor catedrático de Anatomia Artística do Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre.

GASTAL, Suzana de Araújo. *Carlos Alberto Petrucci como exemplo de trajetória das artes no Estado*. 1988. Monografia (Curso de Especialização em Artes Plásticas: Suporte Científico e Práxis) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1988.

GASTAL, Suzana de Araújo. *Imagens e identidade visual: a sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre, 1891-1930*. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias Visíveis: Waldemar Cordeiro e as razões do Concretismo no Brasil*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996. 2 v.

CATTANI, Iceia Maria Borsa. *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Brésil. 1917-1929*. 1980. 400 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1980.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes plásticas: participação e distinção: Brasil anos 60/70*. 1990. 295 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1990.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. 1983. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1983.

GERCHMANN, Ida. *O abstracionismo geométrico na concepção de Mário Pedrosa: a relação com o desenvolvimentismo*. 1992. 294 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, 1992.

GUIDO, Angelo. *Forma e expressão na História da Arte*. Porto Alegre: Imprensa Oficial, Estado do Rio Grande do Sul, 1938. 59 p. Tese de concurso para professor catedrático de História da Arte do Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture “moderniste” au Rio Grande do Sul-Bresil*. 1981. 434 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 1981.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997.

KUPFER, Mônica Elisabeth. *The role of museums and cultural institutions in the emergence of modern art in Argentina: 1945-1965*. Austin: University of Texas at Austin, 1991. Doctoral dissertation.

MALAGOLI, Ado. *Técnica e expressão: considerações*. Porto Alegre: [s. n.], 1957. 96 p. Tese de concurso para o provimento da cadeira de Pintura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

PIETÁ, Marilene Burtet. *A pintura no Rio Grande do Sul: 1958-1970*. 1988. 447 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1988.

RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SILVA, Ursula Rosa da. *A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias*. 2002. Tese (Doutorado em História do Brasil) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002. 2 v.

SILVEIRA, Regina. *Anamorfis*. 1980. 66 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Educação e Artes, Departamento de Artes Plásticas, USP, 1980.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002.

TRAMONTINI, Marcos Justo. *O clube de gravura de Porto Alegre: uma experiência de arte engajada*. 1989. 362 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, PUCSP, São Paulo, 1989.

TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade, Porto Alegre, anos 1920*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

A R T I G O S E M P E R I Ó D I C O S
(J o r n a i s e R e v i s t a s)

A FEDERAÇÃO. Porto Alegre, p. 2, 5 ago.1908.

ARTE Moderna. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 out. 1925.

Carlos Scliar na Guerra. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 nov. 1945.

Carlos Scliar. A avançada pintura paulista. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 jan. 1942.

Carlos Scliar. Quantos artistas modernos possui o Brasil? *Revista do Globo*, Porto Alegre, 24 jan. 1942.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Porto Alegre, p. 12, 8 jun. 1930.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Porto Alegre, p. 7, 23 maio 1930.

GUIDO, Angelo. A pintura no Rio Grande do Sul. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.2, 1929.

GUIDO, Angelo. Exposições coletivas de arte em Porto Alegre. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1940. Suplemento, p. 10.

MILLIET, Sérgio. Duas exposições. *O Estado de São Paulo*, 13 dez. 1952.

OBINO, Aldo. 20 pintores modernos do Brasil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 set.1947. Notas de arte, p. 9.

OBINO, Aldo. I Salão Pan-Americano de Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 abr. 1958.

OBINO, Aldo. Inaugura-se, hoje, a exposição de Petrucci. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 nov. 1947.

OBINO, Aldo. IX Salão da Associação do Aleijadinho. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 ago. 1957.

- OBINO, Aldo. O IX Salão de Artes Plásticas do IBA. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1958.
- OBINO, Aldo. O Laçador: escultura de Caringi. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 fev. 1955.
- OBINO, Aldo. O novo edifício do Instituto de Belas Artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 jun. 1943.
- OBINO, Aldo. O Núcleo Sadá. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 dez. 1954.
- OBINO, Aldo. O pintor Ado Malagoli. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 out. 1950.
- OBINO, Aldo. Os desenhos de Paulo Flores. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 nov. 1958.
- OBINO, Aldo. Os desenhos do pracinha Scliar. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1945.
- OBINO, Aldo. Os trabalhos de Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 abr. 1944.
- OBINO, Aldo. Pintora italiana que surge. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1950.
- OBINO, Aldo. Segunda mostra do grupo Bode Preto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 out. 1958.
- OBINO, Aldo. Vasco Prado e suas esculturas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 maio 1951.
- REGIONALISMO e Literatura. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 3 de 1930
- REVISTA BELAS ARTES, p. 4, 1936.
- REVISTA DO GLOBO, Porto Alegre: Ed. do Globo, ano 1, n. 1, p. 9, 1929.
- SCHENDEL, Mira. O drama dos imigrantes europeus. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jan. 1950.
- Scliar. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 16 dez. 1944.

P E R I Ó D I C O S C O N S U L T A D O S
(J o r n a i s e R e v i s t a s)

A Federação, Porto Alegre, 1885-1933.

A Reforma, Porto Alegre, 1870-1900.

Almanaque do Globo, Porto Alegre, 1917-1933.

Correio do Povo, Porto Alegre, 1895- .

Diário de Notícias, Porto Alegre, 1877-1961.

Ilustração Pelotense, Pelotas, 1919-1923.

O Século, Porto Alegre, 1867-1886.

Província de São Pedro, Porto Alegre, 1945-1957.

Revista do Globo, Porto Alegre, 1929-1967.

Revista Mascara, Porto Alegre, 1918-1920.

Revista Kosmos, Porto Alegre, 1926.

Sentinela do Sul, Porto Alegre, 1867-1868.

A N E X O

C R O N O L O G I A G E R A L (d e 1 8 0 6 a 1 9 6 2)

D A T A	E V E N T O
1806	Manuel de Araújo Porto Alegre nasce em Rio Pardo, RS. Cedo se interessa pelas artes e pela literatura. Faz seus primeiros estudos em Porto Alegre. Inicia sozinho seus estudos artísticos.
1822	Manuel de Araújo Porto Alegre começa a trabalhar como aprendiz na relojoaria de M. Gondret. Procura, para absorver os fundamentos do desenho e da pintura, Manoel Gentil e João de Deus. Chega a executar cenários para a Casa da Ópera e pinturas decorativas para residências locais. De tanto insistir, descobre sozinho os segredos da perspectiva. Conhece uma gravura de Jean-Baptiste Debret, numa das casas que ajudou a decorar.
1827	Depois de prestar serviço militar em Rio Pardo, Manuel de Araújo Porto Alegre embarca para a Corte, para seguir carreira militar, mas acaba ingressando na Academia Imperial de Belas-Artes. Torna-se aluno de Jean-Baptiste Debret, e logo passa a destacar-se e a receber prêmios.
1831	A despeito das constantes dificuldades financeiras, mas contando com o apoio de Jean-Baptiste Debret, José Bonifácio e Evaristo da Veiga, Manuel de Araújo Porto Alegre parte para a França em julho. Frequenta, por curto período o curso de M. Gros. Vive sérias privações materiais, sendo obrigado a morar na oficina de Debret, e a abandonar as aulas de Gros por não ter como pagá-las. Contando com a ajuda financeira de amigos, percorre várias cidades italianas, fixando-se em Roma.
1835	Manuel de Araújo Porto Alegre retorna a Paris, onde executa vários trabalhos, e, finalmente passa a receber pensão do governo brasileiro. Também se dedica às letras, cooperando com Gonçalves de Magalhães, na revista <i>Nitherói</i> . Aproveita para viajar para a Inglaterra, Holanda e Bélgica, demorando-se algum tempo em Bruxelas.
1837	Frederico Alberto Crispin Francisco Arnoldi Trebbi nasce em Roma, em 22 de maio. Com a notícia da eclosão da Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul, onde ainda morava sua mãe, Manuel de Araújo Porto Alegre regressa ao Rio de Janeiro, no mês de maio. Aos 31 anos, daria início às suas mais importantes atividades artísticas no Brasil.
1838	Manuel de Araújo Porto Alegre casa-se com Ana Paulina Delamar, com quem teve oito filhos. Sua filha Carlota viria a se casar com o pintor Pedro Américo de Figueiredo.

DATA	EVENTO
1840	Proclamada a maioria de D. Pedro, Manuel de Araújo Porto Alegre é chamado para projetar a varanda que serviria ao <i>Ato da Declaração</i> e a desenhar os figurinos para as vestes imperiais. Pinta o <i>Quadro da Sagração</i> , projeta o Colégio do Anjo Custódio, decora a Sala do Trono, prepara a cerimônia do casamento de Sua Majestade com a princesa D. Teresa e apresenta o projeto para a construção da Escola de Medicina.
1845	Inácio Weingärtner nasce em Porto Alegre, em 14 de maio.
1846	É criado o primeiro curso público de desenho na Província do Rio Grande do Sul pelo Presidente da Província, Conde de Caxias, na cidade de Rio Grande.
1847	Antônio Cândido de Menezes recebe apoio da Comissão de Instrução Pública, encaminhando-se para a <i>Academia da Corte</i> .
1849	É instalada em Porto Alegre a <i>Litografia do Comercio</i> , primeiro estabelecimento litográfico da Província, de propriedade de Pomatelli & Cia, na Rua da Praia nº 32.
1851	Carlos Emil chega ao Brasil, proveniente de Hanôver, Alemanha, exercendo o ofício de cenógrafo em companhias teatrais na cidade de Rio Grande. Henrique Ricardo Emilio Wiedmann, que fizera estudos de desenhos e de gravura, chega ao Brasil como soldado contratado para combater Rosas, na Argentina.
1853	Pedro Weingärtner, nasce em 26 de julho, filho de Inácio e Angélica Weingärtner. Hermann Traub vem para o Brasil, ainda moço, radicando-se em Porto Alegre. Antônio Cândido de Menezes conquista menções honrosas e medalha de ouro na Academia de Belas Artes. Inauguração da <i>Litografia da Estrela</i> (posteriormente <i>Litografia Nacional</i>) de propriedade de Theobaldo Jaeger, Porto Alegre, RS. O inglês Guilherme Dendy estabelece um curso particular de desenho e pintura, em Pelotas, onde residiu pelo espaço de aproximadamente dez anos.
1854	Manuel de Araújo Porto Alegre assume a direção da Academia Imperial de Belas Artes, tomando posse do cargo, nunca antes ocupado por um brasileiro, em 11 de maio. Inauguração da <i>Litografia Imperial</i> , de Raymundo Álvares da Motta, em Porto Alegre, RS. Antônio Cândido de Menezes recebe diploma de pintor histórico, no Rio de Janeiro.
1855	Henrique Ricardo Emilio Wiedmann adquire a <i>Litografia Imperial</i> .
1857	Em virtude de problemas internos, Manuel de Araújo Porto Alegre demite-se do cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes, RJ.
1858/ 1864	Frederico Alberto Crispin Francisco Arnoldi Trebbi viaja para a América Latina, passando por vários países antes de se estabelecer no Brasil (Chile, Argentina, Uruguai, Bolívia e Paraguai).
1860	Bernardo Grasseli realiza, contando com a colaboração de Hermann Traub, obras de decoração do Teatro São Pedro, executando cenários e panos de boca. Augusto Lanzac von Chanac, funda, em Porto Alegre, uma litografia, depois de ter trabalhado nas oficinas de Raymundo Álvares da Motta, nas de Theobaldo Jaeger e por último nas de Emilio Wiedmann.
1864	Felix Bernadelli nasce em Pelotas.

D A T A	E V E N T O
1865	Balduino Röhrig chega à Porto Alegre, proveniente da Alemanha, e trabalha como retratista a óleo.
1866	Olimpio Olinto de Oliveira nasce em Porto Alegre em 5 de janeiro. Faz seus estudos primários e secundários na cidade natal. Carlos Torelly nasce na cidade de Rio Grande em 16 de novembro.
1868	Guilherme Hinds, pintor ornamental e mestre em arte decorativa de nacionalidade alemã, instala-se em Porto Alegre.
1869	Augusto Luiz de Freitas nasce na cidade de Rio Grande. Miguel Weingärtner, irmão mais moço de Inácio e Pedro Weingärtner, nasce na cidade de Porto Alegre. Fundação da litografia de <i>Wiedmann & Weingärtner</i> , de existência curta. Fulvio Piacenza, pintor ornamental, de nacionalidade italiana, se estabelece em Porto Alegre. Criação da <i>Escola Normal</i> de Porto Alegre. Balduino Röhrig transfere seu gabinete de fotógrafo para a Rua da Praia. Frederico Trebbi fixa-se em Pelotas. Transfere-se para Porto Alegre, assumindo a direção artística do Atelier Fotográfico de Jacinto Ferrari.
1870	O norte-americano George Grenwelle trabalha na ornamentação de salões, restauração de painéis, e cenários e decoração de interiores em Porto Alegre.
1871	Criação do Ateneu Rio-Grandense, destinado ao ensino secundário.
1872	Francisco Xavier da Costa nasce em Porto Alegre em 13 de dezembro. Trabalharia como tipógrafo nos estabelecimentos litográficos de Inácio Weingärtner, Emilio Wiedmann e Livraria do Globo.
1873	Policarpo Di Primio nasce em Porto Alegre em 21 de novembro. Gualtiero Callegari nasce na Itália, em março.
1874	Romoaldo Pratti nasce em Caldonazo, Itália. Thádeo Alves de Amorim trabalha no semanário crítico e ilustrado <i>O Amolador</i> . Balduino Röhrig começa a expor trabalhos a óleo e a creiom. João Petersen, com apenas doze anos de idade, inicia-se nas artes plásticas, destacando-se no campo da charge e na litografia, em Porto Alegre.. Exposição Comercial e Industrial em Porto Alegre. Seção destinada às obras de arte: dezenove artistas e amadores expõem sessenta e cinco obras..
1876	João Manoel Barreto Lewis atua em Porto Alegre como retratista a creiom.
1877	Libindo Ferrás nasce em Porto Alegre em 13 de setembro.
1878	Pedro Weingärtner parte para a Alemanha, matriculando-se no Liceu de Artes e Ofícios de Hamburgo. Após alguns meses, transfere-se para Kartrushe, onde ingressa na Nobre Escola de Belas Artes de Baden. Lá estuda com Teodor Poeckh e Ernest Hildebrand. Datam desta época os primeiros trabalhos a óleo..

DATA	EVENTO
1878/ 1879	<p>Antônio Eduardo de Araújo Guerra, desenhista e pintor português, chega à Província, instalando-se em Rio Grande, de onde se transferiria para Pelotas alguns meses após. Ali assume a direção das seções ilustradas do periódico crítico humorístico e caricato <i>O Cabrion</i>.</p> <p>Inauguração da litografia de <i>Alves Leite</i>.</p>
1879	<p>Cândido Aragonez de Faria dirige e ilustra em Porto Alegre o semanário caricato <i>O Fígaro</i>. O ilustrador encontraria reconhecimento, mais tarde, em Paris.</p> <p>Manuel de Araújo Porto Alegre morre em Lisboa, onde atuava como cônsul.</p> <p>Francisco Mana nasce na Sicília, em 15 de janeiro.</p> <p>Pedro Fonini nasce no interior do município de São Leopoldo, em 27 de janeiro.</p> <p>Guilherme Litran, pintor espanhol, fixa residência em Pelotas, depois de haver residido no Rio de Janeiro, em Campos e na cidade de Rio Grande.</p>
1880	<p>Pedro Weingärtner é admitido na Real Academia de Belas Artes de Berlim. Lá realiza intensos estudos acadêmicos.</p> <p>João Manoel Barreto Lewis expõe na vitrina da loja Castro Matos, na Rua dos Andradas, dois retratos a creiom.</p> <p>Eduardo Wenceslau, de nacionalidade portuguesa, expõe na Livraria Americana duas telas, que não encontram compradores.</p>
1881	<p>Augusto Luiz de Freitas transfere-se para Portugal, aos doze anos de idade, e se matricula na Academia Portuense de Belas Artes, onde completa o curso de desenho histórico.</p> <p>Exposição Brasileira-Alemã, em Porto Alegre. De caráter comercial, agropecuário e industrial, com uma seção destinada às artes plásticas. Comparecem quarenta e seis expositores, com destaque para as pinturas de Pedro Weingärtner, enviadas da Alemanha.</p> <p>Hugo Bergamini, artista italiano, apresenta uma <i>Vista Panorâmica</i> na Exposição Brasileiro-alemã; a impressão é feita em tinta de cor sobre papel Holanda nas oficinas de Wiedmann.</p> <p>Fulvio Piacenza realiza na Exposição brasileiro-Alemã o projeto e construção de um dos pavilhões do certame, assim como a montagem de uma armação de madeira imitando pipa.</p> <p>Luiz Pereira da Cunha, aos 16 anos se transfere para o Rio de Janeiro. Matricula-se na Escola de Belas Artes em 27 de fevereiro.</p> <p>Antônio Eduardo de Araújo Guerra, a convite de Miguel de Werna, fixa residência em Porto Alegre, e trabalha como humorista para o hebdomadário <i>O Século</i>.</p>
1882	<p>Fulvio Piacenza se ausenta da cidade no final do ano e nunca mais retorna.</p> <p>José Judicis de Mirandola e Joaquim Samaranch, pintores espanhóis, se estabelecem em Porto Alegre.</p> <p>Pedro Weingärtner estuda em Paris com os acadêmicos Tony Robert-Fleury e Adolf Bouguereau. Desenvolve ainda mais o gosto pelos temas clássicos.</p>
1883	<p>Ricardo Albertazzi, pintor italiano que se naturalizou como brasileiro, expõe alguns quadros a óleo e a creiom numa das vitrinas da Livraria Americana.</p> <p>João Bueno Rocha recebe encomendas de paisagens, ornatos, dourados, letreiros para estabelecimentos comerciais Faz sociedade com os pintores Franklin Ferreira e Justino Coelho.</p>

DATA	EVENTO
	Oscar Boeira nasce em Porto Alegre, 21 de julho. Filho do comerciante Virgílio Reis Boeira e Francisca Gonçalves Boeira. Único filho homem numa família de sete irmãos.
	Pedro Weingärtner recebe uma pensão de 300 francos do Imperador Pedro II para que possa continuar seus estudos em Paris e Roma.
1884	Ricardo Albertazzi instala um Curso de Figura e Paisagem. Porto Alegre, RS.
	Pedro Mozer trabalha como ilustrador do semanário <i>O Amolador</i> , na cidade de Rio Grande.
1884	José Judicis expõe dois quadros a creiom na Livraria Americana. Porto Alegre, RS.
	Pedro Weingärtner recebe uma pensão de D. Pedro II a fim de completar seus estudos na França e Itália. Participa do Salão da Academia de Belas Artes do Rio, com dois retratos e cinco estudos de cabeça.
1885	Os irmãos Girolamo e Albano Torresini, procedentes de Pádua, Itália, chegam ao Brasil, em junho, e se instalaram em Caxias do Sul.
	Pedro Weingärtner passa temporada em Munique, onde é influenciado pelo realismo detalhista de Carlos von Piloty. Começa a executar o quadro <i>Direitos Documentados</i> , que oferece ao Imperador Pedro II.
	Lino Muniz, retratista português, expõe nas vitrinas da Rua da Praia, alcançando êxito, e realiza vários retratos a creiom.
	Figueras, artista espanhol, expõe, na loja <i>Ao Bom Fumante</i> , um quadro pontilhado, que não encontra comprador.
1886	Pedro Weingärtner instala-se em Roma, interessando-se exclusivamente pela pintura acadêmica, sem se deixar contagiar pelas novas correntes estéticas que surgem.
	Henrique Calgan, pintor acadêmico, chega a Porto Alegre, em novembro, e expõe suas primeiras telas na Livraria Americana.
	Espósito Michel, paisagista e retratista desembarca em Porto Alegre em junho de 1887, com o propósito de fixar-se, mas não demora mais que dois meses na capital.
	Morre o artista e escritor Hilário Ribeiro de Andrada e Silva, em 1º de setembro.
	Carlos Torelly, aos 20 anos, segue para a Itália, fixando-se em Florença.
1887	Nasce Leopoldo Gotuzzo em Pelotas, em 8 de abril, filho do italiano Caetano Gotuzzo, e de Leopoldina Netto Gotuzzo.
1888	Pedro Weingärtner realiza, com sucesso, sua primeira exposição individual, no Rio de Janeiro.
	Exposição Municipal de Indústria e Artes na cidade de Rio Grande, RS.
1890	Domingos Bertolotti, pintor, monta ateliê em Porto Alegre.
	Afonso Silva, artista e cenógrafo, trabalha na reforma do Teatro São Pedro.
1890/ 1893	Carlos Torelly frequenta o <i>Real Istituto Di Belle Arti, Scoula del Nudo</i> , em Florença.
1891	Pedro Weingärtner expõe no Salão de Paris recebendo elogios da crítica francesa. Assume, em 28 de maio, a cadeira de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes e pouco depois expõe pela segunda vez no Rio de Janeiro, nas salas da própria Escola.
	Carlos Torelly é um dos fundadores do <i>Circolo Degli Artisti de Firenze</i> .

D A T A	E V E N T O
1892	<p>Romualdo Gomes Magriço falece no Rio de Janeiro.</p> <p>Giovanni Falconi, de naturalidade italiana, chega a Porto Alegre, revelando sua intenção de radicar-se no Estado. Expõe na <i>Casa Gertum</i>, em setembro, duas aquarelas.</p> <p>Exposição, no Rio de Janeiro, de pinturas de Pedro Weingärtner com ênfase em motivos regionais, captados em visitas ao RS.</p>
1893	<p>Carlos Torelly recebe certificado de conclusão de curso no <i>Real Instituto Di Belle Arti, Scoula del Nudo</i> em 18 de fevereiro.</p>
1893	<p>Pedro Weingärtner retorna ao Rio Grande do Sul, onde realiza vários estudos na zona da Colônia e segue para Santa Catarina. Ao voltar ao seu Estado, pela zona da serra, entra em contato com um grupo de revolucionários, e realiza alguns estudos. Pinta <i>Revolucionários e Piquete de Forças</i> do Governo de Santa Catarina.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas volta ao Rio Grande do Sul no final do ano, após o falecimento de seus pais, tentando estabelecer-se em Porto Alegre.</p> <p>João Petersen ingressa na Litografia de Inácio Weingärtner.</p> <p>Giovanni Falconi apresenta, no salão do <i>Café Pátria</i>, um conjunto de 16 paisagens de Porto Alegre.</p> <p>Chega a Porto Alegre o italiano Umberto Fabris, que se apresenta como músico, entalhador e retratista a crayon.</p> <p>O bazar <i>Ao Preço Fixo</i>, na Rua dos Andradas, abre uma seção de objetos de arte. Os trabalhos, para serem apresentados, passam por uma prévia apreciação do crítico Olinto de Oliveira.</p>
1894	<p>Alberto Engel realiza retrato litografado do presidente francês Sady Carnot, (recentemente assassinado), publicado no jornal o <i>Mercantil</i>.</p>
1895	<p>Waldemar Nielsen, escultor, expõe no bazar <i>Ao Preço Fixo</i>.</p> <p>Luiz de Freitas embarca para a Capital Federal, onde se matricula na Escola Nacional de Belas Artes, tornando-se em pouco tempo um dos melhores discípulos de Henrique Bernardelli.</p> <p>Alberto Engel colabora nos diários e semanários da Capital, sobretudo na <i>Gazetinha</i>, de Otaviano de Oliveira, da qual foi o primeiro ilustrador.</p> <p>Guilherme Callegari chega a Porto Alegre.</p> <p>José de Francesco nasce em Rio Grande, filho de pais italianos. Viria a ser o primeiro artista <i>naif</i> gaúcho.</p>
1896	<p>Pedro Weingärtner se estabelece em Roma.</p> <p>Francis Pelichek nasce em Praga, Tchecoslováquia.</p> <p>Giovanni Falconi expõe em na <i>Casa Gertum</i> diversas paisagens a óleo.</p> <p>Ricardo Albertazzi falece em Porto Alegre. Sua última obra foi o retrato a óleo do Cel. Heliodoro de Moraes Branco exposto ao público na <i>Casa Gertum</i>, postumamente.</p> <p>Olinto de Oliveira chama a atenção para o trabalho de Libindo Ferrás.</p> <p>Guilherme Litran, em abril, realiza pequena exposição numa loja na Rua da Praia, denominada <i>A Pelotense</i>.</p>

D A T A	E V E N T O
1897	<p>Romoaldo Pratti, pintor italiano diplomado pela Academia de Belas Artes de Veneza, chega a Porto Alegre. Expõe no bazar <i>Ao Preço Fixo</i>.</p> <p>Libindo Ferrás estuda pintura em Florença e Nápoles.</p> <p>Romoaldo Pratti cria o <i>Curso Particular de Desenho e Pintura</i> instalado nas dependências do próprio ateliê do artista.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas realiza mostra na loja local denominada <i>Faubourg Honoré</i>, na Rua dos Andradas.</p> <p>Alberto Engel fez parte da direção artística, durante algum tempo, do periódico literário e crítico <i>A Farpa</i>.</p>
1897	<p>José Boscagli, de nacionalidade italiana, em meados de 1897, chega a Porto Alegre.</p> <p>Libindo Ferrás passa temporada na Itália.</p>
1898	<p>Pedro Weingärtner participa do Salão de Paris, com <i>Julgamento de Páris</i>.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas obtém o <i>Prêmio de Viagem</i> na Exposição Anual da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.</p> <p>Guilherme Litran entrega dois retratos encomendados pela Santa Casa de Misericórdia.</p> <p>Nasce João Fahrion em 04 de outubro, em Porto Alegre, segundo filho do alemão João Frederico Guilherme Fahrion, e da brasileira Lina Ganns Fahrion. Depois do suicídio do pai, quando ele tinha 8 anos, passou a viajar pelo interior do estado, com a mãe, que era dentista prática. Frequentou escolas em São Leopoldo e Santa Cruz.</p>
1899	<p>Otto Dinger, pintor alemão diplomado pelas Universidades de Berlim e Düsseldorf, expõe telas no bazar <i>Ao Preço Fixo</i>, Porto Alegre, RS.</p> <p>Romoaldo Pratti lança, em 6 de fevereiro, o primeiro número da revista mensal quadrilíngüe <i>Letras & Artes</i> (com textos em português, francês, italiano e alemão).</p> <p>Otávio Dorneles expõe duas telas no <i>Faubourg Saint'Honoré</i>.</p>
1900	<p>Pedro Weingärtner participa da Exposição Universal de Paris com <i>As Flautas de Pan</i>. Neste mesmo ano volta a expor em São Paulo.</p> <p>Carlos Julio Fontana dissolve a sociedade que tinha com o irmão Amílcar Fontana, e passa a trabalhar por conta própria. Colabora com vários estabelecimentos fotográficos da cidade. Integra a equipe do ateliê fotográfico dos Irmãos Ferrari, executando vários trabalhos a óleo, creiom, pastel e aquarela.</p> <p>José Lopes gravar medalhas destinadas à Exposição Comercial e Industrial.</p> <p>Miguel Weingärtner expõe como artista amador na Exposição Comercial e Industrial.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo realiza seus primeiros estudos no Colégio Gonzaga, Pelotas, RS, onde recebe distinção em desenho. Cursa pintura com Frederico Trebbi.</p> <p>Exposição de Pedro Weingärtner em Porto Alegre.</p>
1901	<p>Pedro Weingärtner retorna à Roma.</p> <p>Exposição Comercial e Industrial em Porto Alegre. Duas salas da Escola de Engenharia são destinadas ao segmento artístico no Campo da Redenção. Comparecem cerca de cem artistas. São expostas obras de Manoel de Araújo Porto Alegre, na categoria <i>hors concours</i>, e de Pedro Weingärtner, que recebe medalha de ouro.</p>

D A T A	E V E N T O
	Carlos Julio Fontana realiza mostras individuais com bastante êxito.
1902	Fundação da Academia Rio-grandense de Letras.
1903	A <i>Gazeta do Comércio</i> , de propriedade de Arthur Pinto da Rocha promove a primeira mostra coletiva de artes plásticas realizada no Rio Grande do Sul. Comparecem quarenta e cinco expositores com quase quatrocentas obras. Augusto Luiz de Freitas apresenta obras denominadas <i>Impressões</i> . Libindo Ferrás apresenta dois trabalhos. Miguel Weingärtner apresenta charges e dois desenhos aquarelados.
1905	Pedro Weingärtner retorna ao Rio Grande do Sul e entrega à Assembléia dos Representantes um retrato de Júlio de Castilhos pintado em Roma. Passa algum tempo no interior do Estado, onde pinta inúmeras paisagens. Com estas telas, pintadas na zona serrana do Rio Grande do Sul e outras mais que tinha trazido da Itália, Weingärtner expõe em São Paulo e retorna a Roma. João Petersen instala a <i>Litografia Petersen</i> em Porto Alegre. Nasce Antonio Caringi em Pelotas, RS, filho de Antônio Caringi e de Josefina Sica Caringi. Passa a infância em Bagé, RS.
1906	Nasce Ado Malagoli em Araraquara, SP.
1908	Libindo Ferrás integra a Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, e representa os pintores na fundação do Instituto de Belas Artes. Inácio Weingärtner falece aos sessenta e três anos de idade. Pouco antes de morrer transfere seus negócios a seus irmãos Jacob e Miguel Weingärtner. Olinto de Oliveira propõe a criação do Instituto Livre de Belas-Artes do RS. Criação do Instituto de Belas Artes em Porto Alegre, por iniciativa do presidente da Província Carlos Barbosa Gonçalves, do médico e crítico de arte Olinto de Oliveira e do maestro Araújo Viana, seu primeiro diretor. Inicialmente, o Instituto funciona somente com um Conservatório de Música.
1909	Oscar Boeira transfere-se para o Rio de Janeiro, onde faz curso de iniciação à Academia Nacional de Belas Artes com Rodolfo Amoedo. Na Academia torna-se aluno de Eliseu Visconti. Pedro Weingärtner, por sugestão de Joaquim Nabuco, passa algum tempo em Portugal, onde pinta inúmeras paisagens e quadros de costumes. O Conservatório de Música do Instituto Livre de Belas-Artes é inaugurado e passa a ser dirigido por Araújo Vianna. Leopoldo Gotuzzo realiza estudos em Roma, no atelier do pintor Joseph Noël. Oscar Boeira realiza estudos na Academia Nacional de Belas Artes até 1910, sob orientação de Rodolfo Amoedo e Eliseu Visconti.
1910	Pedro Weingärtner expõe quarenta e seis trabalhos em São Paulo. Retorna ao Rio Grande do Sul. Inauguração da Escola de Artes do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, RS, que passa a ser dirigida por Libindo Ferrás. José de Francesco inicia seus estudos de arte.

DATA	EVENTO
	Criação da Escola de Artes como um departamento do Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre, sob direção de Libindo Ferrás.
1911	<p>Pedro Weingärtner contrai matrimônio com Elisabeth Schmitt, aos 56 anos de idade. Segue para o Rio, onde realiza uma exposição, e daí embarca para Roma.</p> <p>Oscar Boeira participa de exposição coletiva no Centro Artístico Juventus, da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, com alunos de Eliseu Visconti, obtendo sucesso de público e crítica. No mesmo ano retorna a Porto Alegre, acometido de grave doença.</p>
1912	É lançada a <i>Revista Kodak</i> . Entre seus colaboradores estavam Florêncio Ygartua e o ilustrador José Rasgado Filho (<i>Stelius</i>)
1913	Pedro Weingärtner permanece dois anos no Rio Grande do Sul. Pinta paisagens gaúchas.
1914	<p>Leopoldo Gotuzzo passa temporada em Madri.</p> <p>Iberê Bassani de Camargo nasce em Restinga Seca, Rio Grande do Sul, em 18 de novembro, filho de Adelino Alves de Camargo e Doralice Bassani de Camargo, ambos ferroviários. Passa a infância em pequenas cidades do interior do Rio Grande do Sul, como Erechim, Jaguarí, Canela, Santa Maria e Cacequi.</p> <p>Vasco Prado nasce em Uruguaiana, RS.</p> <p>Edgar Koetz nasce em Porto Alegre, RS.</p> <p>Ado Malagoli muda-se com a mãe e os oito irmãos para a cidade de São Paulo, SP.</p> <p>Oscar Boeira leciona na Escola de Belas Artes do Instituto de Belas Artes, a convite de Libindo Ferrás, sem remuneração, na maior parte do tempo. Ministra cursos particulares em seu ateliê.</p> <p>Primeira grande proposta urbanística para Porto Alegre: Plano de Melhoramento de João Moreira Maciel.</p>
1915	<p>Hélio Seelinger faz ilustração para o <i>Almanaque do Correio do Povo</i>.</p> <p>Antonio Caringi inicia sua trajetória artística.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo pinta <i>Madrileña</i>. Envia obras ao Salão Nacional do Rio de Janeiro e recebe Menção Honrosa com o quadro <i>Mulher de Vestido Preto</i>.</p>
1916	<p>Pedro Weingärtner retorna à Itália.</p> <p>Afonso Silva realiza sua primeira mostra de pintura.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe Medalha de Bronze no Salão Nacional do Rio com <i>Repouso</i>. Pinta paisagens de Segóvia e transfere-se para Paris.</p>
1917	<p>Afonso Silva volta a expor no <i>Club Caixeiral</i>.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas expõe no <i>Club do Comercio</i>, em Porto Alegre. Aceita lecionar na Escola de Belas Artes, assumindo as funções de professor por um ano e meio. Promove transformações nos métodos de ensino e introduz exposições anuais.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe pequena Medalha de Prata no Salão Nacional do Rio de Janeiro com um <i>Estudo de Figura</i>. Pinta imagens em Montigny-sur-Loire.</p>
1918	Afonso Silva faz exposição de telas a óleo no <i>foyer</i> do Petit Casino.

D A T A	E V E N T O
	<p>Fundação da <i>Revista Máscara</i>, que tem seu setor artístico dirigido, sucessivamente, por Otto Wiedmann (principal caricaturista e ilustrador da revista, que assinava <i>Itag</i>), Francisco Bellanca, Ildefonso Robbles e Sotero Cosme.</p>
	<p>João Fahrion estuda desenho com Giuseppe Gaudenzi.</p>
	<p>Antonio Caringi transfere-se para Porto Alegre.</p>
	<p>Durante a Guerra, Leopoldo Gotuzzo decide voltar ao Brasil. Enquanto aguarda abertura de fronteira, pinta nos Pireneus Orientais. Desembarca em Montevideu e chega a Pelotas em novembro.</p>
	<p>A Livraria do Globo começa a publicar livros de autores sul-rio-grandenses.</p>
	<p>José de Francesco estuda no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Leciona desenho para alunos particulares.</p>
	<p>Fundação da <i>Revista Máscara</i> (1918-1925). O Clube <i>Veranista</i> Jocotó (1918-1934) começa a promover jantares, festas, bailes e concursos de beleza em Porto Alegre.</p>
1919	<p>Augusto Luiz de Freitas parte para a Itália.</p>
	<p>Leopoldo Gotuzzo realiza a primeira exposição individual em Pelotas, no Salão da Biblioteca Pública. Realiza exposições em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Recebe a Grande Medalha de Prata no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro com um <i>Estudo de Nu</i>.</p>
	<p>Ado Malagoli, aos quatorze anos, após a morte de seu pai, passa a residir em São Paulo. Matricula-se no Curso de Artes Decorativas da Escola Profissional Masculina, São Paulo, SP.</p>
1920	<p>Pedro Weingärtner transfere-se definitivamente para Porto Alegre. Expõe em Porto Alegre e Pelotas.</p>
	<p>Thádeo Alves de Amorim falece em 17 de julho.</p>
	<p>Carlos Scliar nasce em Santa Maria, RS.</p>
	<p>João Fahrion realiza sua primeira exposição de desenho na loja Esteves Barbosa, em Porto Alegre, conquistando elogios de Rasgado Filho e de Fernando Corona. No mesmo ano, viaja para a Europa, juntamente com a mãe e o irmão mais velho, com bolsa de estudos concedida pelo Dr. Borges de Medeiros.</p>
	<p>A família Camargo transfere-se para o terminal ferroviário de Jaguari.</p>
	<p>Leopoldo Gotuzzo radica-se no Rio de Janeiro. Monta ateliê e pinta marinhas, paisagens e figuras.</p>
1922	<p>Pedro Weingärtner expõe no Rio de Janeiro.</p>
	<p>Francis Pelichek é nomeado professor na Escola de Artes, Porto Alegre, RS.</p>
	<p>Ado Malagoli torna-se aluno de Enrico Vio no <i>Liceu de Artes e Ofícios</i> em São Paulo, SP. Começa a trabalhar como pintor com Francisco Rebolo na pintura de painéis decorativos e entra em contato com Alfredo Volpi e Mario Zanini.</p>
	<p>Acontece a <i>Semana de Arte Moderna</i> de São Paulo.</p>
	<p>O ensaio <i>Ilusão</i>, de Angelo Guido, é publicado na revista <i>Klaxon</i>, em São Paulo.</p>

D A T A	E V E N T O
1923	<p>João Fahrion recebe medalha de bronze no Salão da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro com a pintura <i>Velha Holandesa</i>, realizada na Europa.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com o <i>Retrato de Criança</i>.</p> <p>Iberê Camargo é enviado para o internato em Cacequi, e vai posteriormente para Santa Maria.</p> <p>Francis Pelicheck, pintor tchecoslovaco, ingressa, como professor, no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.</p> <p>Pedro Weingärtner expõe em São Paulo.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas retorna a Porto Alegre e recebe encomenda do Governo Estadual para pintar duas telas históricas destinadas aos salões de honra do Palácio da Praça da Matriz: <i>O Combate da Ponte da Azenha</i> e <i>A Chegada dos Primeiros Casais Açorianos</i>.</p> <p>Eclode no Rio Grande do Sul a Revolução de 1923.</p> <p>José de Francesco expõe na Casa Monteiro, em Porto Alegre.</p> <p>João Fahrion volta para Porto Alegre. Realiza naquele mesmo ano uma exposição de litografias executadas na Europa.</p>
1923	<p>Antonio Caringi faz curso de Química Industrial na Escola de Engenharia da Universidade do Rio Grande do Sul.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo realiza novas exposições em Porto Alegre e Pelotas. Apresenta a tela <i>O Antigo Forte do Leme</i> no Salão Nacional. Pinta <i>Almofada Amarela</i>.</p>
1924	<p>O <i>Clube Veranista Jocotó</i> começa a promover encontros literários que culminariam com a criação das <i>horas de arte</i>. Vários escritores de grupos modernistas oriundos de São Paulo fazem conferências, com o objetivo de discutir as novas idéias sobre literatura, arte e estética, correntes no centro do país. Tornam-se freqüentadores do grupo os artistas Hélios Seelinger, Sotero Cosme e Francis Pelicheck.</p> <p>Hélio Seelinger realiza exposição na Casa Jamardo. Recebe encomenda do governo do Rio Grande do Sul para executar o painel <i>Pelo Rio Grande, pelo Brasil</i>. Instala-se em Porto Alegre.</p> <p>João Fahrion recebe medalha de prata pela obra <i>Retrato de Senhora</i>, no Salão da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.</p> <p>Período de reformas urbanas em Porto Alegre.</p> <p>Libindo Ferrás realiza várias exposições com pinturas a óleo, aquarela e pastel.</p>
1925	<p>Pedro Weingärtner realiza nova exposição em Porto Alegre.</p> <p>Inaugura-se o <i>I Salão de Outono</i>, promovido pela Intendência da Prefeitura de Porto Alegre, de 24 de maio a 25 junho, e organizado por um grupo de intelectuais e artistas denominado o Grupo dos Treze. Reunia trezentos e cinco trabalhos de pintura, escultura, desenho, arquitetura e arte decorativa. Apresentava artistas veteranos, como Augusto Luiz de Freitas, Libindo Ferrás, Francis Pelicheck, e Pedro Weingartner. Também apresentava artistas de tendências inovadoras, como Fernando Corona, Antonio Caringi, Oscar Boeira, João Fahrion, José Lutzemberger, Júlio Gavronski e Judith Fortes.</p> <p>Danúbio Gonçalves nasce em Bagé, RS.</p>

D A T A	E V E N T O
	<p>João Petersen, caricaturista que assinava com pseudônimo de <i>Calenga</i>, falece com 62 anos de idade.</p> <p>Francis Pelichek registra, numa aquarela, um dos becos condenados à destruição pelo processo de modernização urbana.</p> <p>Angelo Guido chega em Porto Alegre e profere célebre conferência sobre Arte Moderna.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas entrega duas telas históricas destinadas aos salões de honra do Palácio da Praça da Matriz. Expõe na <i>Galeria da Casa Jamardo</i>. É seu último contato com o Rio Grande do Sul.</p> <p>Afonso Silva expõe oito telas em mostra coletiva no Salão de Outono.</p> <p>João Fahrion, Dakir Parreiras e Gutmann Bicho realizam exposições individuais na sede da Revista Máscara.</p> <p>Libindo Ferrás obtém menção honrosa no Salão de Belas-Artes do Rio de Janeiro.</p> <p>João Fahrion colabora com ilustrações para o jornal Diário de Notícias, onde atuavam jovens intelectuais como Augusto Mayer, Roque Callage, Theodomiro Tostes e Athos Damasceno Ferreira. Ingressa como desenhista na Editora do Globo.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo participa do Salão Nacional. Frequenta um Curso Livre de Modelo Vivo na Sociedade Brasileira de Belas Artes, RJ.</p>
1926	Libindo Ferrás realiza exposição individual, Porto Alegre, RS. Lançada a <i>Revista Kosmos</i> .
1926	Lançada a <i>Revista Madrugada</i> , coordenada por Augusto Meyer e Theodomiro Tostes. A edição de arte contava com a contribuição de Sotero Cosme, João Fahrion e Francis Pelichek.
	João Fahrion cria ilustrações para a <i>Revista Madrugada</i> , impressa no colégio Parobé, com a participação de Augusto Mayer, Teodomiro Tostes e Sotero Cosme. Essa publicação, de orientação modernista, contou somente com cinco edições, das quais Fahrion ilustrou duas capas.
	Leopoldo Gotuzzo pinta <i>Entrada da Baía do Rio de Janeiro</i> .
	É criada a <i>Revista Madrugada</i> em Porto Alegre.
1926/ 1932	Geração de escritores conhecida como <i>Grupo do Café Colombo</i> publica obras literárias em Porto Alegre, RS. Artistas e ilustradores como Sotero Cosme, Hélios Seelinger, Libindo Ferrás, João Fahrion, Oscar Boeira, João Faria Viana, Francis Pelichek, José Rasgado Filho trabalham nos projetos editoriais para a <i>Livraria do Globo</i> .
1927	Ado Malagoli muda-se para o Rio de Janeiro onde, de 1927 a 1932, cursa a Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, RJ. Em seu período carioca convive e pinta paisagens com Edson Motta, Rescala e Pancetti, apresentando uma pintura voltada para temas de fundo social, tipos do povo e favelas.
	Surge a <i>Página Literária</i> do <i>Diário de Notícias</i> , de Porto Alegre, publicada sempre aos domingos. Um dos mais importantes veículos de divulgação do modernismo no sul do Brasil, desta publicação participam escritores e artistas de São Paulo, como Cassiano Ricardo e Di Cavalcanti.
	Trindade Leal nasce em Santana do Livramento, filho de fazendeiros comerciantes de origem portuguesa.

D A T A	E V E N T O
	<p>João Fahrion começa a lecionar desenho em Pelotas, no curso de pintura do Conservatório de Música, onde trabalhou até 1938. Lecionou desenho, também, no Instituto de Educação Assis Brasil. Naquela cidade tornou-se amigo do escultor Carlos Caringi.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo regressa à Europa, viajando por Portugal. Pinta no Porto, Minho e Algarves.</p> <p>Francis Pelichek realiza exposição individual na Casa Jamardo, Porto Alegre, RS.</p> <p>Iberê Camargo ingressa na Escola de Artes e Ofícios, em Santa Maria, RS, iniciando seus estudos de pintura. Ganha um prêmio de 50 mil réis na exposição de fim de ano da escola.</p> <p>Ado Malagoli ingressa na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Frederico Alberto Crispin Francisco Arnoldi Trebbi falece em Pelotas.</p> <p>Angelo Guido radica-se em Porto Alegre.</p> <p>Miguel Weingärtner morre em Porto Alegre.</p> <p>João Fahrion colabora como ilustrador na página literária do Diário de Notícias.</p> <p>Antonio Caringi viaja para realizar estudos na Alemanha.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo participa da Exposição Ibero Americana de Sevilha.</p> <p>Acontece exposição de trabalhos de alunos na Escola de Artes, Porto Alegre. Entre outros, expõem Judith Fortes e Julia Felizardo.</p>
1928	<p>Pedro Weingärtner morre em Porto Alegre.</p>
1929	<p>O <i>Salão da Escola de Belas Artes</i>, organizado por Libindo Ferrás, é inaugurado em 30 de novembro, no <i>foyer</i> do Teatro São Pedro. Embora o número de expositores não tenha sido muito significativo, contou com a participação de Libindo Ferrás, Oscar Boeira, Francis Pelichek, João Fahrion, Angelo Guido, José Rasgado Filho e Sotero Cosme. Angelo Guido publica nas páginas do <i>Diário de Notícias</i>, uma série de artigos analisando o trabalho de alguns artistas, como João Fahrion, Oscar Boeira, Francis Pelichek e Libindo Ferrás.</p> <p>Durante o <i>Salão da Escola de Belas Artes</i>, Getúlio Vargas, então governador do Estado, adquire uma tela de Oscar Boeira: <i>Manhã de Bruma</i>, óleo sobre tela, 1918. Foi a única ocasião, em vida, em que o artista vendeu uma obra.</p> <p>Edgar Koetz ingressa na Editora do Globo como ilustrador, Porto Alegre, RS.</p> <p>A <i>Revista do Globo</i> é lançada em janeiro, tendo Mansueto Bernardi como diretor. As ilustrações da revista estavam a cargo de artistas como João Fahrion, Sotero Cosme e Francis Pelichek. A publicação contava também com textos assinados por Angelo Guido. Karl Ernst Zeuner introduz técnicas modernas de ilustração no Rio Grande do Sul.</p> <p>João Fahrion participa ativamente da criação da <i>Revista do Globo</i>, como ilustrador de capas, além de fazer ilustrações internas, principalmente com retratos de damas da sociedade.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo expõe em Lisboa e no Salão Silva Porto. Viaja para Paris. Pinta na Bretanha e expõe na Galeria Mona Lisa.</p> <p>Criação da Revista de Globo (1929-1967).</p>
1930	<p>Iberê Camargo deixa a Escola de Artes e Ofícios e se transfere para o ginásio de Santa Maria. Em breve, abandona o ginásio, e vai para a casa dos pais em Boca do Monte, distrito de Santa Maria, cujas atividades giram em torno da estação ferroviária.</p>

D A T A	E V E N T O
1931	<p>Francis Pelichek cria cartão postal sobre a Revolução de 1930.</p> <p>Luiz Maristany de Trias, pintor catalão, registra processo de modernização urbana de Porto Alegre. A obra <i>Trabalho</i> é adquirida pela Intendência Municipal.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo retorna ao Brasil trazendo obras feitas em Portugal e na França.</p>
1932	<p>Francis Pelichek cria cartão postal para a <i>1º Exposição Agrícola, Pastoril e Industrial</i>.</p> <p>Ado Malagoli participa da fundação do Núcleo Bernadelli, e do 1º Salão organizado pela entidade.</p> <p>Carlos Scliar, adolescente, publica poemas e contos em Porto Alegre, e começa a praticar desenho e pintura. Torna-se conhecedor da obra de Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queirós.</p> <p>A família de Iberê Camargo volta para Jaguari. Iberê, então com 18 anos, tem seu primeiro emprego, como aprendiz do escritório técnico do 1º Batalhão Ferroviário. O aprendiz é rapidamente promovido à função de desenhista técnico, para projetar bueiros, rampas, taludes e aterros.</p> <p>Francisco Xavier da Costa falece em Porto Alegre em 11 de maio de 1932.</p> <p>João Fahrion realiza exposição individual na Associação dos Empregados do Comércio.</p>
1933	<p>Francis Pelichek cria o Monumento a Aparício Borges, Porto Alegre, RS.</p> <p>Ado Malagoli inscreve-se como aluno livre na ENBA e frequenta o <u>Núcleo Bernadelli</u>. Recebe orientação de <u>Manoel Santiago</u> e de <u>Bruno Lechowski</u>. Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Policarpo Di Primio falece em Porto Alegre, aos sessenta anos.</p>
1933	<p>Antonio Caringi recebe o grande prêmio de Escultura da <i>Sociedade Filippe d'Oliveira</i> no Rio de Janeiro.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo expõe em Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. O governo adquire <i>Almofada Amarela</i> para a Biblioteca Pública de Porto Alegre.</p>
1934	<p>Ado Malagoli trabalha como redator em jornais e revistas e retocador de fotografias. Rio de Janeiro, RJ. Participa do Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, SP e do Salão Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Antonio Caringi recebe Menção Honrosa na Academia de Belas Artes de Munique. Vence o concurso para o monumento Eqüestre ao General Bento Gonçalves.</p> <p>É criada a Universidade de Porto Alegre, da qual faz parte o Instituto de Belas Artes, sendo mantido pelo Estado.</p>
1935	<p>Leopoldo Gotuzzo pinta na cidade histórica de Piratini, RS.</p> <p>Exposição comemorativa do centenário da Revolução Farroupilha, patrocinada pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul, símbolo da modernização de Porto Alegre. Angelo Guido organiza a seção de arte, que ocupava sete salões do Instituto de Educação, abrigando um total de 1071 obras. Participam da mostra, entre outros, Libindo Ferrás Oscar Boeira, Francis Pelichek, João Fahrion, Carlos Scliar, Leopoldo Gotuzzo. Durante as comemorações do Centenário da revolução Farroupilha em Porto Alegre acontece a inauguração do Monumento ao General Bento Gonçalves, de Antonio Caringi.</p> <p>Ado Malagoli participa do <i>4º Salão do Núcleo Bernadelli</i>, na sede do grupo no porão da ENBA, RJ. Recebe menção Honrosa no Salão Nacional de Belas Artes, RJ.</p>

D A T A	E V E N T O
1936	<p>Antonio Caringi executa o <i>Monumento ao Sentinela Farroupilha</i> em Pelotas, RS.</p> <p>Danúbio Gonçalves vive na cidade do Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Carlos Torelly falece em Porto Alegre, RS.</p> <p>Antônio Caringi realiza exposição em Montevidéu, Uruguai.</p> <p>Guido Mondin, simpatizante do Movimento Integralista Brasileiro, publica texto denunciando as dificuldades de inclusão no meio artístico enfrentadas pelos artistas jovens, desprovidos de recursos financeiros.</p> <p>O Instituto de Belas Artes é incorporado à Universidade de Porto Alegre. Assume a direção o Professor Tasso Bolívar Dias Corrêa (1936-1958). Artistas ascendem a cargos administrativos mais importantes. Criam-se novos cursos, são introduzidas novas disciplinas, e novos professores são contratados, como Ernani Correa, João Fahrion, e Angelo Guido, a quem é confiada a cadeira de História da Arte.</p> <p>Libindo Ferrás deixa as funções de Diretor da Escola de Artes vai residir no Rio de Janeiro.</p> <p>Iberê Camargo muda-se para Porto Alegre. Trabalha como desenhista técnico na Secretaria de Obras Públicas e frequenta o curso de arquitetura do Instituto de Belas-Artes.</p> <p>Antonio Caringi retorna à Europa para dar continuidade aos estudos. Faz viagens de estudos à Dinamarca, Suécia, França, Itália, Balcãs, Turquia e Grécia. Expõe em Berlim, Veneza, Constantinopla, Buenos Aires e Montevidéu.</p> <p>Ado Malagoli forma-se na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.</p> <p>Surge a Revista Novela, em Porto Alegre (1936-38).</p>
1937	Francis Pelichek falece em Porto Alegre, RS.
1937	João Fahrion torna-se professor do Instituto de Artes. Leciona Desenho de Modelo Vivo, no Instituto Livre de Belas Artes, substituindo Francis Pelichek.
1938	<p>Ado Malagoli recebe Medalha de Bronze no Salão Nacional de Belas Artes, RJ, com o quadro <i>Numa casa de Cabloco</i>.</p> <p>Em agosto é criada a <i>Associação Francisco Lisboa</i>, pela reunião de artistas como João Faria Viana, Carlos Scliar, Mário Mônaco, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter e Edla Silva. Mais tarde juntaram-se ao grupo Guido Mondin, assim como Vitório Gheno, Honório Nardim, João Mottini, João Fontana, Arnildo Kuwe, João Fahrion, José Rasgado Filho, Gustav Epstein, Mário Bernhauser, Romano Reif, e as artistas Judith Fortes e Julia Felizardo. Inicia-se um período de organização anual de salões de arte.</p> <p>Acontece o Salão de Arte da <i>Associação Francisco Lisboa</i>, contando somente com artistas associados.</p> <p>Carlos Scliar torna-se secretário da <i>Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa</i>. Trabalha como <i>free lancer</i> da Editora Globo. Reúne-se com os demais ilustradores na casa de João Faria Viana para desenhar.</p> <p>Antonio Caringi recebe Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Incluídos no corpo docente do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre o escultor Fernando Corona, o pintor Luiz Maristany de Trias e o engenheiro-arquiteto José Lutzemberger.</p>

D A T A	E V E N T O
1939	<p>Fundação da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa por Edgar Koetz, João Faria Viana, Carlos Scliar, Mário Mônaco, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Guido Mondin Filho e Eduardo Zarino. No mesmo ano acontece o 1º Salão da Chico Lisboa, na Casa das Molduras.</p> <p>O Instituto de Belas Artes organiza seu <i>1º Salão de Belas-Artes</i>, por ocasião da festa do Cinquentenário da Proclamação da República Brasileira, com o apoio e ajuda financeira do Estado do Rio Grande do Sul, da Prefeitura de Porto Alegre e do Governo Federal. O júri do Salão era composto pelos professores Angelo Guido, José Lutzemberger, João Fahrion, Luiz Maristany de Trias e Ernani Dias Corrêa.</p> <p>Edgar Koetz conquista prêmio no concurso de Cartazes Patrióticos, promovido pelo Departamento Nacional de Propaganda, Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Ado Malagoli recebe Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes, RJ, com a obra <i>Nu</i>. Participa de coletiva de artistas latino-americanos na Feira de Nova York, EUA.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe Grande Prêmio do Rio Grande do Sul no <i>I Salão de Belas Artes</i> de Porto Alegre, com a obra <i>Écharpe Rosa</i>. Uma segunda versão desta tela, pintada em 1952, seria exposta na Academia Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro.</p> <p>Salão de Arte da Associação Francisco Lisboa, do qual participaram artistas de São Paulo, como Clóvis Graciano e Flávio de Carvalho.</p> <p>O Instituto de Belas Artes é desmembrado da Universidade de Porto Alegre, em função de medidas econômicas tomadas pelo governo do Rio Grande do Sul.</p> <p>Carlos Scliar, depois de contato com Cândido Portinari, decide ser pintor.</p> <p>Iberê Camargo frequenta o curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Trabalha como desenhista na Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul. Casa-se com Maria Coussirat, estudante de pintura.</p>
1939	<p>João Fahrion recebe prêmio pelo <i>Retrato de Eunice Costa</i>, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Expõe no 1º Salão de Belas Artes da Sociedade de Cultura Artística de Pelotas.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo participa do Salão Paulista, recebendo Grande Medalha de Prata para <i>Estudo de Nu</i>.</p> <p>O Instituto de Belas Artes é desanexado da Universidade de Porto Alegre.</p> <p>Acontece o 1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, organizado pelo Instituto de Artes, no Edifício da Itálica Domus, Porto Alegre.</p>
1940	<p>O Instituto de Belas Artes organiza o II Salão de Belas-Artes, nos armazéns do porto, com financiamento do Estado do Rio Grande do Sul e da Prefeitura de Porto Alegre, comemorativo do bicentenário da cidade de Porto Alegre. Mais de 500 trabalhos são apresentados, entre obras acadêmicas e modernas, num dos armazéns centrais do Cais do Porto. João Fahrion obtém medalha de ouro com as ilustrações realizadas para o livro de Álvares de Azevedo, <i>Noite na Taverna</i>. Obtém ainda medalha de ouro Pedro Bruno, Antonio Caringí e Manoel Pestana. O júri, presidido por Manoel Ferreira de Castro Filho, é constituído por José Rasgado Filho e pelos professores Ernani Dias Correa, Fernando Corona e José Lutzemberger. Carlos Scliar é responsável pela representação das obras de artistas modernos. Nenhum destes artistas é premiado, com exceção das menções honrosas recebidas por Clóvis Graciano e Arnaldo Barbosa.</p>

D A T A	E V E N T O
	<p>Iberê monta seu ateliê em Porto Alegre. Desenha muito, em companhia de Vasco Prado. Nesse período, costuma mostrar seus desenhos a João Fahrion. Realiza inúmeras pinturas de paisagem às margens de um riacho que atravessa a parte baixa da cidade.</p>
	<p>II Salão Associação Francisco Lisboa, Porto Alegre, RS.</p>
	<p>Edgar Koetz recebe prêmios no concurso de Cartazes para o Bicentenário de Porto Alegre, Prefeitura de Porto Alegre, RS. Torna-se responsável pelo Setor Técnico de desenhos na Empresa Publicidade Caxiense, Caxias do Sul, RS.</p>
	<p>Vasco Prado ingressa no Instituto de Belas-Artes, Porto Alegre RS. Abandona o curso três meses depois. Inicia pesquisas em escultura, como autodidata.</p>
	<p>Orientado por João Fahrion, Iberê Camargo inicia sua carreira de artista, e monta ateliê de pintura em Porto Alegre.</p>
	<p>Carlos Scliar vai para São Paulo a convite de Rubem Braga. Passa a integrar a <i>Família Artística Paulista</i>. Realiza sua primeira exposição individual de pintura.</p>
	<p>João Fahrion recebe o Prêmio Aquisição, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a obra <i>Interior com Figuras</i>, que passou a fazer parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes.</p>
	<p>Antonio Caringi retorna ao Brasil. Recebe medalha de Ouro no II Salão de Belas-Artes. Porto Alegre, RS.</p>
	<p>Leopoldo Gotuzzo expõe a tela <i>Uma Flor</i> no VIII Salão Paulista de Belas Artes. Expõe no <i>Salão Nacional do Rio</i> e no Pavilhão Brasileiro da Exposição do Mundo Português, com um óleo da série <i>Baianas</i>.</p>
	<p>Carlos Scliar ganha medalha de prata em pintura na Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, RJ. Exposição individual de Carlos Scliar, em São Paulo.</p>
	<p>Manoelito de Ornellas profere discurso em homenagem a Carlos Scliar pelos prêmios obtidos no Rio de Janeiro, intitulado <i>Elogio da Arte Moderna</i>.</p>
	<p>1º Salão de Belas Artes de Pelotas.</p>
1940	<p>2º Salão da Chico Lisboa, na Casa das Molduras, aberto em 3 de fevereiro. Acontece o 3º Salão da Chico Lisboa, no andar térreo do Grande Hotel, 18 de novembro.</p>
	<p>2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Comemorativo do Bicentenário da Cidade de Porto Alegre, com a participação dos “modernos” de São Paulo: Oswald de Andrade Filho, Arnaldo Barbosa, Aldo Bonadei, Flávio de Carvalho, Luci Citti Ferreira, Rebolo Gonzáles, Clóvis Graciano, Reneé Lefèvre, Manoel Martins, Nelson Nóbrega, Fúlvio Pennacchi, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Lívio Abramo, Teresa d’Amico, Figueira e Bruno Giorgi.</p>
	<p>Lançada a Campanha Pró-Construção do Novo Instituto de Belas Artes.</p>
1941	<p>Iberê Camargo deixa o emprego de desenhista na Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, e passa a se dedicar integralmente à pintura.</p>
	<p>Vasco Prado monta ateliê em Porto Alegre, RS. É assistido em seu ateliê pelo pintor Oscar Boeira.</p>
	<p>Manoelito de Ornelas escritor e diretor do DEIP, profere discurso intitulado <i>Elogio da arte moderna</i>, para homenagear Carlos Scliar.</p>

D A T A	E V E N T O
1942	<p>O Ministério da Educação reconhece oficialmente os cursos do Instituto de Belas-Artes, mas a reintegração do Instituto à Universidade de Porto Alegre não se concretiza. A fim de construir o novo prédio do Instituto de Artes, alguns professores obtêm um empréstimo da Caixa Econômica Federal, dando como garantia a hipoteca de suas moradias particulares.</p> <p>Antonio Caringi executa o <i>Monumento Funerário ao General Daltro Filho</i>. Porto Alegre, RS.</p> <p>Os cursos de Música e Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, recebem reconhecimento federal.</p> <p>O artista espanhol Benito Mazon Castañeda é contratado pelo Instituto de Belas Artes.</p> <p>Ado Malagoli realiza curso de Belas Artes e Museologia na Universidade de Colúmbia, USA. Realiza exposição individual de pintura na Casa das Molduras. Porto Alegre, RS. Recebe Prêmio <i>Viagem ao Estrangeiro</i> com a obra <i>Repouso</i>, no Salão Nacional de Belas Artes, RJ.</p> <p>Surge a <i>Galeria da Casa das Molduras</i>, criada com a expressa intenção de promover o trabalho artístico. Porto Alegre, RS.</p> <p>Artistas ligados à Associação Francisco Lisboa realizam o <i>1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul</i>. Dois dias depois da abertura lançam manifesto admitindo que se tratava de uma fraude, e criticando os artistas “modernistas”.</p> <p>Carlos Scliar recebe prêmio no Salão Nacional do Rio de Janeiro.</p> <p>Discurso de Manoelito de Ornelas em homenagem a Carlos Scliar.</p> <p>Iberê Camargo realiza sua primeira exposição individual no Palácio do Governo do Rio Grande do Sul. Transfere-se, com sua esposa, para o Rio de Janeiro com bolsa de estudos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Chega em 31 de agosto, no dia em que o Brasil declara guerra ao Eixo. É apresentado a Portinari pelo casal Augusto Meyer. Conhecem Santa Rosa e Goeldi. Frequenta a ENBA durante dois meses.</p> <p>Antonio Caringi executa <i>Monumento ao Bispo Dom Joaquim Ferreira de Melo</i>, em Pelotas, RS. Casa-se com Noemi Assumpção Osório.</p> <p>O Instituto de Belas Artes organiza uma mostra para obter recursos para a construção do novo prédio. Pintores do RS, RJ e SP oferecem suas obras para serem vendidas em benefício do Instituto.</p>
1942	<p>Realiza-se, por três dias, o provocativo 1º Salão Moderno de Artes Plásticas. É organizado por Oswaldo Goidanich, João Faria Viana, Edgar Koetz e Guido Mondin (abertura em 3 de janeiro).</p> <p>1º Salão Juvenil de Artes Plásticas da Chico Lisboa. No mesmo ano, acontece o 4º Salão da Chico Lisboa, no 1º andar do Edifício Vera Cruz.</p> <p>Exposição em benefício da construção do novo edifício do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul.</p>
1943	<p>Edgar Koetz ganha Menção Honrosa no Salão do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, RS.</p> <p>Oscar Boeira falece em Porto Alegre, em 13 de fevereiro, aos 59 anos. Tem a primeira exposição individual (e póstuma), na Galeria da Casa das Molduras, realizada pela Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, por iniciativa de seu presidente, Carlos Alberto Petrucci, inaugurada em 22 de setembro.</p>

D A T A	E V E N T O
	<p>O Instituto de Belas Artes inaugura um novo edifício do Instituto de Belas Artes, projetado por Ernani Correa e Fernando Corona, com oito andares. O III Salão de Belas-Artes abre suas portas com a inauguração das novas instalações do Instituto de Belas-Artes, contando com a participação de artistas como Teodoro de Bona, de Curitiba, e Hélios Seelinger, do Rio de Janeiro. Os prêmios em dinheiro acabam sendo destinados a cobrir os gastos de finalização do novo prédio.</p> <p>Iberê Camargo passa a freqüentar o atelier de Guignard. Cria, com o apoio de Elisa Byington, o <i>Grupo Guignard</i> em sinal de resistência ao ensino acadêmico. Participa da exposição do grupo no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes.</p> <p><i>III Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul</i>, organizado pelo diretor do Instituto Livre de Belas Artes, Tasso Corrêa, comemorando a inauguração do novo Edifício do Instituto Livre de Belas Artes.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe <i>Medalha de Prata no I Salão de Petrópolis</i>. Recebe o prêmio Antônio Parreiras no Salão Fluminense de Belas Artes.</p> <p>Danúbio Gonçalves estuda pintura e desenho com Cândido Portinari. Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Ado Malagoli viaja aos Estados Unidos com o prêmio de viagem ao exterior, obtido no Salão Nacional de Belas Artes de 1942. Acompanha cursos de História da Arte e Museologia e Restauração nas Universidade de Nova Iorque e Colúmbia, desenvolve atividades no Museu do Brooklin, ligado à NYU, EUA. Convive com Djanira e Edson Motta.</p> <p>Exposição organizada pelo Instituto de Artes, na Casa das Molduras, com o objetivo de obter recursos para a construção do novo prédio.</p> <p>Inauguração da nova sede do Instituto de Belas Artes e 3º Salão de Belas Artes do RS, no Instituto de Artes, em 1º de julho.</p>
1944	<p>Sociedade Felipe d'Oliveira publica livro sobre a obra de Antonio Caringi.</p> <p>Realiza-se a coletiva <i>Seis Artistas da Nova Geração</i>, na galeria do jornal Correio do Povo, reunindo Petrucci, Vasco Prado, Nelson Boeira Faedrich, Osvaldo Goidanich, Honório Jardim e Edgar Koetz, Porto Alegre, RS. Manoelito de Ornelas assina a apresentação.</p> <p>A Sociedade Filipe d'Oliveira publica livro sobre Antonio Caringi com a produção do artista.</p> <p>Iberê Camargo realiza exposição individual na Casa das Molduras, em Porto Alegre, mostrando mais de setenta desenhos, onze águas fortes e vinte telas a óleo.</p> <p>Danúbio Gonçalves realiza exposição na cidade de Bagé, RS.</p>
1944	<p>Criação do Grupo de Bagé, formado por Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Clóvis Chagas, Deny Bonorino e Júlio Meirelles.</p> <p>Iberê Camargo participa, no Rio de Janeiro, do Salão Nacional de Belas Artes e da mostra <i>Auto-retrato</i>, no Museu Nacional de Belas Artes.</p> <p>João Fahrion obtém medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a litografia <i>A modinha</i>. Realiza exposição individual na Casa das Molduras, Porto Alegre, RS.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo participa da I Exposição de Auto-Retratos, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.</p> <p>Carlos Scliar integra a FEB, indo lutar na Europa. Registra, em desenhos, fatos do conflito.</p>

D A T A	E V E N T O
1945	Danúbio Gonçalves realiza sua primeira exposição individual no Instituto de Artes de Bagé com temática social.
	Exposição de Iberê Camargo em Porto Alegre, com temas urbanos.
	Criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo no Instituto de Belas Artes, Porto Alegre.
	Mostra coletiva da Sociedade sul-rio-grandense, com Edgar Koetz, Honório Jardim e Osvaldo Goidanich, São Paulo, SP.
	Danúbio Gonçalves realiza exposição individual no Instituto Municipal de Música, Bagé, RS.
	Criação do <i>Estúdio Os Dois</i> , de propriedade dos Irmãos Haar.
	Carlos Scliar expõe desenhos feitos durante a Guerra, no <i>Estúdio os Dois</i> . Porto Alegre, RS.
	Cristina Balbão e Alice Soares, professoras do Instituto de Belas-Artes, organizam viagem ao Uruguai e à Argentina.
	O Instituto de Belas Artes sofre o duplo processo de ser reabsorvido à Universidade de Porto Alegre, para, alguns meses depois, ver revogada esta decisão pelo Conselho Universitário. No decorrer do mesmo ano, passaria a ser uma escola independente de nível superior.
	Carlos Scliar faz contato com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szênes. Retorna a Porto Alegre, mas, em seguida, volta à Europa, onde permanece até 1950.
	Iberê Camargo ganha medalha de prata em pintura por sua participação no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Integra a mostra <i>Vinte artistas brasileiros</i> , no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires. Com a partida de Guignard, absorve outras influências artísticas, tais como Lasar Segall e, mais tarde, Utrillo.
	A Associação Francisco Lisboa organiza exposição coletiva, Porto Alegre, RS.
	Antonio Caringi realiza <i>Monumento a Sepé Tiaraju</i> em Bagé e <i>Monumento a J. Seabra</i> em Salvador.
	Leopoldo Gotuzzo recebe Pequena Medalha de Ouro no Salão Paulista, com a tela <i>O Velho Pensativo</i> . Expõe <i>Flores e Frutas</i> na Galeria Montparnasse.
1945/ 1960	José de Francesco, pintor <i>naif</i> , é incentivado por Fernando Corona a expor na Casa Monteiro.
1945/ 1950	Edgar Koetz vive em Buenos Aires, onde atua como pintor e artista gráfico, ilustrando para editoras e jornais. Recebe o Grande Prêmio da Câmara Argentina do Livro por seu trabalho como artista gráfico (ilustrador, capista, letrista e cartazista). Realiza uma exposição individual em Buenos Aires, Argentina.
1945	Ingresso de Christina Balbão como professora de desenho e escultura no Instituto de Belas Artes, Porto Alegre.
	Ado Malagoli trabalha como professor da Associação Brasileira de Desenho. Rio de Janeiro, RJ. Realiza exposição individual na Careen Gems Gallery, Nova York. Retorna ao Brasil e se instala no Rio de Janeiro. Leciona em Juiz de Fora, MG. Torna-se professor da Associação Brasileira do Rio de Janeiro. Mantém ateliê na Rua Quitanda, RJ
	A Associação Francisco Lisboa realiza exposição, com sucesso de vendas, na galeria Casa das Molduras.

D A T A	E V E N T O
1947	<p>José Moraes, pintor carioca, passa temporada em Bagé, orientando os artistas Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Clóvis Chagas.</p> <p>Artistas gaúchos realizam viagem às Missões Jesuíticas, para desenhar, pintar e fotografar monumentos arquitetônicos.</p> <p>A Associação Francisco Lisboa realiza viagem de estudos a Rio Pardo, cidade histórica do Rio Grande do Sul, com a participação de vinte artistas.</p> <p>Iberê Camargo realiza sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação e Saúde. Participa do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.</p> <p>João Fahrion, após o falecimento de sua mãe, passa a frequentar a vida noturna da cidade, desenhando cenas de bares e espetáculos.</p> <p>Danúbio Gonçalves estuda gravura e desenho com Carlos Oswald, Axl Leskoschek e Tomás Santa Rosa Júnior, na Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Visita a Rio Pardo, com apoio da SEC, organizada pela Chico Lisboa, de 20 a 22 de abril. Vinte artistas trabalham no local.</p> <p>A exposição <i>Pintura brasileira contemporânea</i>, organizada pelo escritor Marques Rebelo é apresentada em Porto Alegre, mobilizando a atenção do meio artístico.</p> <p>Carlos Scliar vai para Paris, onde pratica desenho, pintura e participa de exposições coletivas.</p> <p>Iberê Camargo integra a mostra itinerante, organizada por Marques Rebelo.</p> <p>Leopold Haar, artista polonês, apresenta desenhos e pinturas em Porto Alegre.</p> <p>Exposição coletiva realizada pelos estudantes do Instituto de Belas-Artes, como resultado da viagem ao interior do Estado. Obras de Plínio Bernhardt atraem a atenção da crítica de arte.</p> <p>Cinco jovens artistas egressas do Instituto de Belas-Artes, Alice Soares, Alice Brueggmann, Cristina Balbão, Dorotéia Pinto da Silva e Leda Flores, expõem seus trabalhos de pintura, escultura e desenho no Auditório do Correio do Povo.</p> <p>Alunos do Instituto começam a formar grupos artísticos. Surgem a Associação Araújo Porto Alegre, a Sociedade dos Amigos da Arte e o grupo Bode Preto.</p> <p>Alguns artistas da Associação Araújo Porto Alegre passam temporada na Bahia e em Minas Gerais, visitando cidades históricas, trabalhando, e realizando exposições.</p> <p>Carlos Alberto Petrucci realiza primeira exposição individual, no Auditório do Correio do Povo. Porto Alegre, RS.</p> <p>Vasco Prado realiza mostra de despedida em Porto Alegre, antes de embarcar para Paris.</p> <p>Iberê Camargo recebe prêmio de viagem ao exterior, com a tela <i>Lapa</i>, na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Expõe na Casa das Molduras em Porto Alegre, RS. Participa da exposição <i>Pintura brasileira contemporânea</i>, em Montevideú.</p>
1947	<p>Trindade Leal fixa residência em Porto Alegre.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo expõe no Salão do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Ado Malagoli participa de mostra coletiva de artistas brasileiros em Buenos Aires e do Salão de Outono em Paris.</p>

D A T A	E V E N T O
	<p>Criação de Galeria do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano. Torna-se um importante local de exposição não só para artistas locais, como de outros estados e do exterior.</p> <p>Criação da Galeria de arte do Correio do Povo, coordenada por Oswaldo Goidanich até 1954.</p> <p>Exposição de Pintura Contemporânea Brasileira em Porto Alegre, Galeria do Correio do Povo, em outubro. A mostra, que ocorre sob os auspícios da Prefeitura de Porto Alegre, apresenta, entre outros, trabalhos de Guignard, Milton Dacosta, Iberê Camargo, Quirino Campofiorito, Di Cavalcanti e Lasar Segall.</p> <p>Viagem aos Sete Povos das Missões dos alunos do Instituto de Artes, juntamente com o professor Benito Castañeda.</p> <p>Exposição conjunta de Alice Soares, Alice Brüggemann, Christina Balbão, Dorotéia Pinto da Silva e Leda Flores no Auditório do Correio do Povo, Porto Alegre.</p>
1947/ 1949	<p>Vasco Prado torna-se bolsista do governo francês. Em Paris estuda com Fernand Léger e trabalha com o escultor Étienne Hadju. Frequenta por alguns meses o ateliê de gravura da École de Beaux-Arts. Mantém contato com o gravador Leopoldo Mendez, mentor dos <i>Talleres de Gráfica Popular</i>, do México.</p>
1948	<p>Iberê Camargo e Maria Coussirat transferem-se para a Europa, onde permanecem durante dois anos e meio. Visitam a Holanda, a Inglaterra, a Espanha e Portugal.</p> <p>O Instituto de Belas Artes é reincorporado à Universidade de Porto Alegre.</p> <p>Associação Araújo Porto Alegre organiza conferências e apresenta exposições de trabalhos com o objetivo de difundir os elementos da cultura e da arte brasileira pouco conhecida no sul do Brasil.</p> <p>Aldo Daniele Locatelli chega a Pelotas, RS, recomendado pela Comissão de Arte do Vaticano para pintar o interior da Catedral São Francisco de Paula.</p> <p>Trindade Leal começa a desenhar e a pintar em São Paulo. É reprovado no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, RS.</p> <p>João Fahrion realiza exposição individual na Casa das Molduras, em Porto Alegre.</p> <p>Antonio Caringi executa hermas de Getúlio Vargas em Bagé, Passo Fundo e Jaguarão.</p> <p>Clóvis Assumpção apresenta a exposição <i>Os Novos de Bagé</i>, ocorrida no Auditório do Correio do Povo, em Porto Alegre, sob o patrocínio da revista Quixote.</p> <p>Iberê Camargo e Maria Coussirat viajam para a Europa, onde permanecem por um período de dois anos. Em Roma, dedica-se a estudos de pintura com De Chirico, de gravura com Petrucci, de afresco com Achille e de materiais de pintura com Rosa; em Paris, frequenta o ateliê de pintura de André Lhote. Iberê participa das exposições <i>Pintura Contemporânea Brasileira</i>, em Johannesburgo, e <i>Pintura contemporânea</i>, na Biblioteca Pública de Salvador, Bahia.</p> <p>Carlos Scliar colabora como ilustrador em <i>Les Lettres Françaises</i>, ocupando a direção gráfica dos cadernos de arte da “Association Latino-Américaine” de Paris.</p>
1948	<p>Danúbio Gonçalves recebe Menção Honrosa e Medalha de Prata no 53^a Salão Nacional de Belas Artes, RJ. Instala-se em Bagé e monta um ateliê coletivo, do qual participam Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Clóvis Chagas, Denny Bonorino e Júlio Meirelles.</p>

D A T A	E V E N T O
1949	<p>Exposição do Grupo de Bagé na Galeria do Correio do Povo em Porto Alegre, em outubro.</p> <p>Vasco Prado realiza exposição individual na Galeria do Jornal Correio do Povo. Porto Alegre, RS.</p> <p>Paulo Osório Flores faz sua primeira exposição de desenhos.</p> <p>Danúbio Gonçalves embarca para a França, onde fica até 1950. Freqüenta a Academia Julian, visita museus e exposições. Conhece, em Paris, Carlos Scliar, com quem estabelece amizade.</p> <p>Os irmãos Zygmunt e Leopold Haar criam a Galeria do <i>Studio Haar</i> (também conhecida como <i>Estúdio os Dois</i>), em Porto Alegre, RS.</p> <p>Mira Hargesheimer, nascida na Suíça, e de origem judaica, chega a Porto Alegre como emigrante procedente da Itália.</p> <p>Cristina Balbão e Alice Soares levam estudantes ao Rio de Janeiro. Conhecem os trabalhos de Cândido Portinari e Burtel Marx, visitam os ateliês de Pancetti e de Djanira, e encontram o escultor Bruno Giorgi.</p> <p>Aldo Obino publica retrospecto sobre a carreira do artista uruguaio Joaquín Torres-García, recentemente falecido.</p> <p>Exposição de Joaquín Torres-García em Porto Alegre, seguida de uma mostra coletiva com participação de Figari, Barradas e Pareja.</p> <p>Trindade Leal realiza curso livre no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo expõe em São Paulo, no III Salão de Verão, a tela <i>Cabeça de Velho</i>. Expõe em Bagé e em Pelotas, onde recebe homenagem no Clube Comercial. É convidado para ser patrono da Escola de Belas Artes de Pelotas.</p> <p>Carlos Scliar publica o álbum de linóleogravuras <i>Les chemins de la faim</i>, com apresentação de Jorge Amado; publicado pela Association Latino-Américaine, de Paris.</p> <p>Danúbio Gonçalves viaja para Paris.</p> <p>Glauco Rodrigues recebe menção honrosa em pintura na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.</p>
1949/ 1951	<p>Danúbio Gonçalves viaja a Europa a estudo.</p>
1950	<p>Edgar Koetz realiza exposição individual, Auditório do Correio do Povo, Porto Alegre, RS.</p> <p>Vasco Prado faz parte da diretoria da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa.</p> <p>Iberê Camargo retorna ao Rio de Janeiro. Trabalha como professor de pintura no IBA do Rio de Janeiro. Ministra curso de gravura em Montevideú. Expõe na União Pan-americana em Washington, USA. O Museu de Arte Moderna de Resende é inaugurado com exposição coletiva organizada pelo escritor Marques Rebelo, um de seus fundadores, da qual participam Iberê, Dacosta, Guignard, Pancetti e Goeldi. O casal Camargo compra apartamento em Santa Teresa.</p> <p>Acontece exposição de Ado Malagoli na Casa das Molduras (Porto Alegre).</p> <p>Danúbio Gonçalves faz curso de aperfeiçoamento na Academia Julian. Paris, França.</p>

D A T A	E V E N T O
1950	<p>Regresso de Carlos Scliar a Porto Alegre.</p> <p>Nova Fase da revista <i>Horizonte</i> de Porto Alegre, dirigida por Lilá Ripoll Guedes e conselho de redação constituído por Carlos Scliar, Ciro Martins, Demétrio Ribeiro, Fernando Guedes, Laci Osório e Vasco Prado. Projeto gráfico de Carlos Scliar.</p> <p>Glauco Rodrigues recebe medalha de bronze na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.</p> <p>Exposição individual de Glênio Bianchetti na Galeria do <i>Correio do Povo</i>, Porto Alegre.</p> <p>Fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Rio Grande do Sul.</p>
1951	<p>Danúbio Gonçalves passa a viver na cidade de Porto Alegre, RS. Recebe Medalha de Prata no 5ª Salão de Artes Plásticas da Associação Francisco Lisboa, Porto Alegre, RS.</p> <p>Fundação do <i>Clube de Gravura de Porto Alegre</i>, RS. Dele participam Vasco Prado, Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti.</p> <p>Fundação do <i>Clube de Gravura de Bagé</i>, RS, por Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti.</p> <p>Ado Malagoli leciona pintura na Associação Brasileira de Desenho, RJ. Recebe o <i>Grande Prêmio Municipalidade do Rio de Janeiro</i>, no Salão Municipal de Belas Artes. Recebe o prêmio Episcopado Brasileiro, no concurso da Sociedade Brasileira de Arte Cristã, RJ. Participa da 1º Bienal Internacional de São Paulo, SP.</p> <p>Iberê Camargo, já de volta ao Brasil, participa da I Bienal Internacional de São Paulo e da Bienal de Arte Hispano-americana, em Madri. Em seu ateliê na Lapa, realiza gravuras em prensa própria e ensina desenho e pintura. Participa como membro do júri do Salão Nacional de Belas Artes, Divisão Moderna, no Rio de Janeiro. Realiza exposição individual no Museu de Arte de Resende, Rio de Janeiro. Volta às paisagens urbanas e faz inúmeras pinturas das ruas de Santa Teresa.</p> <p>Antonio Caringi executa <i>Monumento a Anita Garibaldi</i> em Laguna, Santa Catarina.</p> <p>Fundação do Clube da Gravura de Bagé, por Glênio Bianchetti, Danúbio Villamil Gonçalves e Glauco Rodrigues.</p> <p>Exposições do Clube de Gravura em Bagé e Porto Alegre.</p> <p>Debate na revista <i>Horizonte</i> entre os arquitetos Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff e Nelson Souza sobre a orientação da arquitetura moderna.</p> <p>4º Congresso Brasileiro de Escritores em Porto Alegre.</p> <p>Glauco Rodrigues recebe medalha de prata na Divisão Moderna do Salão de Belas Artes.</p> <p>5º Salão da Chico Lisboa, no Auditório do <i>Correio do Povo</i>.</p>
1952	<p>Ado Malagoli participa do 1º Salão Nacional de Arte Moderna, RJ. No mesmo ano muda-se para Porto Alegre.</p> <p>Clube de Gravura de Porto Alegre recebe o Prêmio Pablo Picasso do Conselho Nacional do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz pela publicação do álbum <i>Gravuras Gaúchas (1950-1952)</i>.</p>

D A T A	E V E N T O
1952	<p>Iberê Camargo expõe na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro as gravuras que ilustram o livro <i>O Rebelde</i>, de Inglês de Souza e que compõem a série dos <i>Cem bibliófilos</i>. Em agosto, André Lhote vem ao Brasil e Iberê revê o mestre no ateliê do colega Frank Schaeffer. Participa do <i>I Salão Nacional de Arte Moderna</i>. Participa de coletivas no Museu de Arte Moderna e no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro; no Museu de Arte de Florianópolis e na Universidade do Chile. Iberê Camargo passa a integrar a Comissão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, até 1955.</p> <p>João Fahrion executa pintura mural em têmpera sobre madeira, para a Associação Leopoldina Juvenil.</p> <p>Antonio Caringi cria curso de Escultura na Escola de Belas Artes de Pelotas.</p> <p>A mostra <i>Um Século de Pintura Brasileira (1850-1950)</i>, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro inclui obras de Pedro Weingärtner, Leopoldo Gotuzzo e João Fahrion.</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe <i>Prêmio Prefeito do Distrito Federal</i>, no Salão Municipal do Rio.</p> <p>Ado Malagoli, abrindo mão de uma carreira nacional, instala-se a convite de Angelo Guido em Porto Alegre, assumindo a cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Torna-se superintendente do Ensino Artístico da Secretaria de Educação e Cultura do Estado e membro do Conselho de Educação. Porto Alegre, RS.</p> <p>Edgar Koetz reside em São Paulo, dedicando-se às artes gráficas; trabalha no jornal Última Hora, como ilustrador de reportagens, crônicas, contos, sendo responsável pela criação da logomarca do jornal, São Paulo, SP.</p> <p>Exposições do Clube de Gravura de Porto Alegre em Porto Alegre, Florianópolis, Montevideú, Pequim, Rio de Janeiro, São Paulo e Viena.</p>
1953	<p>Edgar Koetz recebe Medalha de Ouro no IV Salão Associação Francisco Lisboa pelo conjunto da obra (pintura, desenho, gravura e artes gráficas), Porto Alegre, RS.</p> <p>Danúbio Gonçalves recebe Prêmio de Viagem ao País no 2º Salão de Arte Moderna, RJ.</p> <p>Criação da SADA (Sociedade Amigos da Arte), Porto Alegre, RS. Dela participam Rubens Cabral, Waldeny Elias, Alice Soares, Alice Bruggmann, Joaquim Fonseca, Gastão Hofstetter, Trindade Leal e Zorávia Bettiol.</p> <p>Iberê Camargo funda o curso de Gravura em Metal no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. Tem como alunos Anna Leycia, Vera Mindlim, Eduardo Sued e Ítalo Campofiorito. Defende a idéia de que a gravura deve ser “um meio de expressão comum a todo artista plástico”. Participa da comissão que é recebida pelo presidente Getúlio Vargas para solicitar a facilitação da importação de materiais artísticos. Participa do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Ganha medalha de prata no Salão do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.</p> <p>João Fahrion obtém prêmio de Aquisição para a pintura <i>Figura de Mulher com Véu Rosa</i>, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Realiza exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebendo inúmeros comentários favoráveis de críticos atuantes na imprensa carioca. O MNBA adquire sua obra <i>Nos bastidores</i>, de 1950.</p> <p>Carlos Scliar e Danúbio Gonçalves participam da caravana de artistas e intelectuais brasileiros à URSS.</p> <p>5º Salão da Chico Lisboa.</p>

D A T A	E V E N T O
1953	<p>Exposição do Clube de Gravura de Porto Alegre: Santiago, Nova Iorque, Bucareste, Montevidéu.</p> <p>1º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre, no 3º andar do Instituto de Artes.</p> <p>Danúbio Gonçalves e Glênio Bianchetti são premiados no 2º Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.</p> <p>4º Salão Oficial de Belas Artes do RS, comemorativo da inauguração da ampliação e das novas instalações do Instituto de Artes.</p> <p>Lançamento de <i>Xarqueadas</i>, série de gravuras de topo de Danúbio Gonçalves.</p> <p>Exposição de pinturas de Oscar Boeira, organizada pela Chico Lisboa na Casa das Molduras.</p> <p>Mostra Brasileira de Artes Plásticas, no Instituto de Artes.</p> <p>II Salão Internacional de Arte Fotográfica, organizado pela Associação dos Fotógrafos Profissionais do RS Instituto de Arte.</p>
1954	<p>Libindo Ferrás morre no Rio de Janeiro, RJ.</p> <p>Edgar Koetz torna-se coordenador Gráfico da Comissão Estadual de Literatura do Governo Estadual de São Paulo, São Paulo, SP. Recebe prêmio no Concurso de Selos postais, comemorativo ao IV Centenário da Cidade de São Paulo, São Paulo, SP. Ministra curso para a Escola de Propaganda, no Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP.</p> <p>Fundação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sob direção de Ado Malagoli.</p> <p>Trindade Leal realiza mostra individual na Galeria do ICBNA, Porto Alegre.</p> <p>Iberê Camargo realiza sua primeira exposição individual após a volta da Europa, na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro. Lidera as manifestações pela liberação de importação de tintas, organizando, com a ajuda de Djanira e Milton Dacosta, o <i>Salão Preto e Branco</i>, no III Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Participa de coletiva de gravuras brasileiras em Berlim e do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, obtendo medalha de prata. Realiza exposição individual na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro.</p> <p>Antonio Caringi realiza o <i>Monumento Nacional ao Imigrante Italiano</i>, em Caxias do Sul, e o <i>Monumento ao Coronel Pedro Osório</i>, em Pelotas;</p> <p>Leopoldo Gotuzzo recebe o Prêmio Assembléia Legislativa no Salão Paulista. Recusa convite para lecionar na Escola de Belas Artes de Pelotas.</p> <p>Danúbio Gonçalves, Carlos Seliar, Glauco Rodrigues e Hofstetter expõem no 1º Congresso Nacional de Intelectuais em Goiânia.</p> <p>6º Salão da Chico Lisboa, no 1º andar do Cine Rex.</p> <p>2º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre no Instituto de Artes.</p> <p>5º Salão Oficial de Belas Artes do RS.</p> <p>Exposições do Clube de Gravuras de Porto Alegre: Uruguai, Argentina, Praga, Moscou, Índia, China, Polônia, Chile, Goiânia, Porto Alegre e Santa Maria.</p> <p>Revista <i>Horizonte</i> é extinta.</p>

D A T A	E V E N T O
	Exposição de Gravura Brasileira, organizada pelo Clube de Gravuras de Porto Alegre na Casa das Molduras, com participação dos clubes de gravura de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, em Florianópolis e Curitiba.
	Ingresso do italiano Aldo Locatelli como professor do Instituto de Belas Artes.
	Criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, tendo diretor Ado Malagoli.
1955	Danúbio Gonçalves realiza exposição individual no Círculo Bageense, Porto Alegre, RS.
1955	Ado Malagoli torna-se diretor da Divisão de Cultura da Secretaria. Porto Alegre, RS. Participa do IV Salão Nacional de Arte Moderna, RJ. Recebe medalha de Prata, no Salão de Belas Artes do RS, Porto Alegre, RS. Organiza a 1º Exposição de Arte Brasileira Contemporânea do MARGS, na <i>Galeria Casa Das Molduras</i> , Porto Alegre, RS.
	Clube de Gravura organiza mostra coletiva no Parque Farroupilha, em Porto Alegre.
	MARGS promove sua primeira mostra <i>Exposição de Arte Brasileira Contemporânea</i> , com a participação de trinta e três pintores brasileiros utilizando as dependências da Casa das Molduras.
	Trindade Leal realiza mostra individual na Galeria do ICBNA, Porto Alegre.
	Iberê Camargo participa da Bienal de Madri, e do Salão Carioca, no Rio de Janeiro. Organiza o “Salão Miniatura”, na Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro, reivindicando a redução das taxas de importação de tintas para artistas plásticos. Realiza, em Porto Alegre, exposição individual no Clube da Gravura e ministra curso de gravura em metal. Escreve um manual de gravura em forma de apostila.
	Criação da Sala Leopoldo Gotuzzo na Escola de Belas Artes de Pelotas.
	Exposição de Arte Brasileira Contemporânea, organizada pelo MARGS na Casa das Molduras, Porto Alegre.
	7º Salão da Chico Lisboa.
	6º Salão Oficial de Belas Artes do RS.
	3º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre, nos altos do Abrigo da Praça XV.
	Exposição coletiva do Clube de Gravura no Parque da Redenção, Porto Alegre.
	Exposição de pinturas <i>naif</i> de José de Francesco na Casa Monteiro.
	III salão Internacional de Arte fotográfica, promovido pela Associação Rio-Grandense de Fotógrafos Profissionais, Porto Alegre.
1956	João Fahrion realiza exposições individuais na Casa das Molduras e na Galeria do Clube da Chave, em Porto Alegre; participa da exposição <i>Arte Brasileira Contemporânea</i> , organizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, na Casa das Molduras.
	Vasco Prado ilustra, com vinte e uma linóleo-gravuras, a <i>Lenda do Negrinho do Pastoreio</i> , de Simões Lopes Neto.
	Ado Malagoli recebe Menção Honrosa na Exposição Internacional promovida pela Guggenheim Foundation, com o patrocínio da UNESCO. Nova Iorque, EUA. Participa do 7º Salão do Instituto de Belas Artes, UFRGS. Integra a comissão que estabelece o plano de restauração do Teatro São Pedro, Porto Alegre, RS. Realiza mural alegórico sobre a história do Rio Grande do Sul, no Auditório da Faculdade de Direito da UFRGS.

D A T A	E V E N T O
1956	<p>Olimpio Olinto de Oliveira falece no Rio de Janeiro em 22 de maio.</p> <p>Trindade Leal realiza mostra individual no Clube Comercial em Santana do Livramento. Integra a diretoria da Associação Francisco Lisboa.</p> <p>Iberê Camargo participa de coletiva no Museu Guggenheim de Nova York, e da III Bienal Hispano-americana, em Barcelona. Integra a mostra <i>Cinqüenta anos da paisagem brasileira</i>, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Iberê e Maria mudam-se para Botafogo, onde permanecem até a volta para Porto Alegre, em 1982.</p> <p>João Fahrion realiza exposições individuais na Livraria Kosmos, e no Instituto Cultural Brasileiro Norte Americano, ICBNA, em Porto Alegre.</p> <p>A mostra <i>Contribuição ao Realismo</i>, organizada por Mário Gruber no Museu de Arte Moderna de São Paulo, conta com a participação de Vasco Prado, Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Gastão Hoffstetter e Edgar Koetz.</p> <p>Lançamento de <i>Mineiros de Butiá</i>, série de xilogravuras de Danúbio Gonçalves.</p> <p>8º Salão da Chico Lisboa, na Galeria Municipal de Arte.</p> <p>7º Salão Oficial de Belas Artes do RS.</p> <p>Extinção do Clube de Gravura de Porto Alegre.</p>
1957	<p>Edgar Koetz realiza exposição individual, <i>Séries Campeiras</i>, desenhos de gaúchos e outros trabalhos, Livraria Francisco Alves, São Paulo, SP.</p> <p>Inauguração oficial da sede do MARGS no <i>foyer</i> do Theatro São Pedro, com exposição retrospectiva de Pedro Weingärtner.</p> <p>Iberê Camargo participa, na Argentina, de exposição <i>Arte Moderno en Brasil</i>, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e de coletiva de gravuras brasileiras em Montevidéu. Integra mais uma vez o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.</p> <p>Trindade Leal realiza mostra individual na Galeria do CATC-IBA, Porto Alegre. Realiza mostra individual na Galeria do ICBNA, em Porto Alegre (grandes formatos). Participa do IX Salão de Artes da Associação Francisco Lisboa, Porto Alegre. Ganha o grande prêmio Aleijadinho da AFL, em Porto Alegre. Executa o painel <i>O guri</i> para o CAMC da PUC, em Porto Alegre. Compartilha o ateliê com Chico Stockinger.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas realiza, na Itália, duas exposições de obras de sua autoria: a primeira, integrada por quarenta e quatro trabalhos, no Palazzo Antici Mattei, sob os auspícios da embaixada do Brasil e da Associação Ítalo-Brasileira de Roma, e a segunda, composta de dez originais recentes, na Feira de Arte da Via Margutta.</p> <p>A Chico Lisboa organiza exposição de caricaturas de autores rio-grandenses no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, na Praça da Alfândega, no restaurante universitário de Porto Alegre e Pelotas.</p>
1957	<p>Exposição de Arte Moderna promovida pela Chico Lisboa no MARGS.</p> <p>9º Salão da Chico Lisboa, no Salão de Festas do Instituto de Artes.</p> <p>4º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre na Galeria Municipal de Arte.</p>

D A T A	E V E N T O
1958	<p>Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, sob coordenação de Tasso Corrêa, realiza o I Congresso Brasileiro de Arte, com participação de Sérgio Millet, Pietro Maria Bardi, Paulo Duarte, Luiz Martins, Arnaldo Estrela, J. Amado, entre outros. Na mesma ocasião acontece o I Salão Pan-Americano de Arte de Porto Alegre, RS, que contou com a participação de artistas de diversos países.</p> <p>Ado Malagoli assume a cadeira de pintura do Instituto de Belas Artes por meio de concurso público. Porto Alegre, RS.</p>
1958	<p>Iberê Camargo participa da Bienal do México, de mostra de gravuras brasileiras em Quito, de coletiva no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte. Inaugura, no Rio de Janeiro, exposição individual na galeria GEA. Membro do júri do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Devido a uma hérnia de disco, fica impedido de pintar paisagens nas ruas e é obrigado a permanecer integralmente no ateliê. Realiza os primeiros trabalhos da fase dos “Carretéis”, que o conduzem posteriormente à abstração. Escreve uma série de contos em italiano, que publicará quase 30 anos depois.</p> <p>Antonio Caringi executa o <i>Monumento ao Colono</i>, em Pelotas, RS.</p> <p>Carlos Scliar chefia o Departamento Artístico da Revista <i>Senhor</i> no Rio de Janeiro, onde fixa residência e passa a dedicar-se exclusivamente à arte. Faz palestras no IBA, RJ, sobre a sua pintura.</p> <p>8º Salão Oficial de Belas Artes de RS.</p> <p>5º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre, na Galeria Municipal.</p> <p>10º Salão da Chico Lisboa.</p> <p>Exposição de Pintores Mexicanos Orozco, Tamayo, Siqueiros, Rivera e Alfaro, no Instituto de Belas Artes.</p> <p>Exposição de Cândido Portinari no MARGS.</p> <p>1º Feira da Gravura, promovida pela Chico Lisboa, na Praça da Alfândega.</p> <p>Exposição de pinturas de Frank Schaeffer no MARGS, no foyer do Theatro São Pedro.</p> <p>Exposição do Grupo Bode Preto, com participação de Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Francisco Ferreira, Cláudio Carriconde, Joaquim Fonseca, no saguão do Edifício Mallet, Porto Alegre.</p>
1959	<p>Danúbio Gonçalves realiza exposição individual em Porto Alegre, RS.</p> <p>Ado Malagoli deixa a direção do MARGS. Participa de exposição coletiva de pinturas e gravuras do MARGS no Teatro São Pedro, Porto Alegre, RS.</p> <p>Iberê Camargo realiza exposição individual no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, RJ. Expõe <i>Carretéis</i> na V Bienal de São Paulo. Participa da V Bienal de São Paulo, da exposição <i>Trinta anos de arte brasileira</i>, na Galeria Macunaíma, e de coletiva em homenagem aos críticos de arte, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Expõe em coletivas na União Pan-americana, em Washington, então dirigida pelo escritor Érico Veríssimo, e no Museu de Arte Moderna de Chapultepec, no México. Integra ainda a exposição itinerante de gravadores brasileiros, organizada pela Comissão de Cultura e pelo Smithsonian Institute of Washington. Projeta cenários e figurinos para o balé Rudá (1951), de autoria de Villa-Lobos.</p> <p>Angelo Guido torna-se diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.</p>

D A T A	E V E N T O
	Inauguração da Escolinha de Artes do Instituto de Belas Artes.
	1º Salão de Cerâmica do RS, organizado pela Chico Lisboa.
	11º Salão da Chico Lisboa.
	6º Salão da Câmara Municipal.
	2º Feira da Gravura, realizada pela Chico Lisboa em Porto Alegre e em Rio Pardo.
	Exposição de Alice Soares no MARGS, Porto Alegre.
1959	Exposição do Grupo Bode Preto no MARGS.
	Prefeitura de Porto Alegre inaugura novas instalações da Galeria Municipal de Arte nos altos do abrigo da Praça 15 de Novembro.
1960	Iberê Camargo ganha prêmio de gravura na Bienal do México. Realiza mostras individuais no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre e no Centro de Artes e Letras de Montevideu, onde ministra curso de gravura em metal. Integra, no Rio de Janeiro, o Salão Nacional de Arte Moderna e a exposição <i>Doze artistas brasileiros</i> , que inaugura a Galeria Bonino. Expõe na mostra inaugural do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Ministra, em Porto Alegre, curso de pintura que dará origem ao Atelier Livre da municipalidade. Promove debates sobre a modernidade da arte e do artista, no próprio ateliê e no teatro de Equipe, por ocasião do Festival de Arte Contemporânea, promovido pela Divisão de Cultura da Secretaria de Educação em Porto Alegre, RS. Participa da mostra <i>Latin American Painters and Painting</i> , organizada pelo Museu Guggenheim, Nova York, Estados Unidos. Participa da <i>International Biennial Exhibition of Prints in Tokio</i> , National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tóquio, Japão. Realiza exposição individual no Centro de Artes e Letras de Montevideu, Uruguai. Ministra curso de gravura em metal, Montevideu, Uruguai. Realiza exposição individual no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. No Rio, compra ateliê na rua das Palmeiras. Tem início sua fase dita abstrata, com as séries <i>Núcleos</i> e <i>Desdobramentos</i> .
	Vasco Prado mantém curso de desenho, no qual ensina a técnica de linóleo-gravura. Porto Alegre, RS.
	Carlos Scliar prepara-se para executar murais.
	João Fahrion realiza exposição individual no Bar e Galeria Van Gogh, em Porto Alegre.
	Glauco Rodrigues ganha Prêmio Viagem ao País no 9º Salão Nacional de Arte Moderna, RJ.
	Festival de Artes Plásticas Contemporâneas realizado em Porto Alegre pela Divisão de Cultura/ Secretaria de Educação e Cultura (com colaboração do Museu de Arte Moderna de São Paulo).
	12º Salão da Chico Lisboa.
	7º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre.
	Exposição de Ado Malagoli na Casa das Molduras (abstracionismo que gera polêmicas).
	“Encontros com Iberê”, organizados pela Seção de Cultura da Secretaria Municipal da Educação e Assistência, na Galeria Municipal de Arte, localizada nos altos do Abrigo de Bonde da Praça XV.
	3º Feira da Gravura, promovida pela Chico Lisboa (Praça da Alfândega).

D A T A	E V E N T O
1961	<p>Danúbio Gonçalves recebe 1º Prêmio, Medalha de Ouro no Salão de Arte Rio-grandense, Porto Alegre, RS.</p> <p>Ado Malagoli realiza viagem de atualização à Europa. Neste período surgem os primeiros <i>casarios e ruínas</i>.</p> <p>Carlos Scliar realiza sua primeira mostra retrospectiva, apresentando vinte e dois anos de pintura, no Pavilhão da SETUR, Porto Alegre.</p> <p>Mostra <i>Arte Rio-Grandense do passado ao presente</i> marca a inauguração da Galeria do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.</p>
1961	<p>Iberê Camargo recebe Prêmio <i>Melhor Pintor Nacional</i>, na VI Bienal de São Paulo com as telas <i>Fiada de Carretéis 1,2,3,4 e 5</i>. Participa da Bienal do Japão. Realiza coletivas no Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro.</p> <p>4º Feira da Gravura, promovida pela Chico Lisboa na Praça da Alfândega.</p> <p>13º Salão da Chico Lisboa.</p> <p>Francisco Stockinger é convidado para coordenar o novo espaço cedido pela Prefeitura de Porto Alegre, nos Altos do Abrigo da Praça XV, que dá origem ao Atelier Livre.</p>
1962	<p>Danúbio Gonçalves recebe Medalha de Prata no 4º Salão de Artes Plásticas de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.</p> <p>Iberê Camargo participa da Bienal de Veneza, Itália. Realiza retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pinta painéis para a Companhia de Navegação Costeira e os expõe no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.</p> <p>Vasco Prado vence o concurso para o Monumento a Villa-Lobos. Porto Alegre, RS.</p> <p>Fundação do Atelier Livre, vinculado a Prefeitura de Porto Alegre.</p> <p>Augusto Luiz de Freitas falece em Roma a 26 de novembro, aos 94 anos.</p>