

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Mariana Silva Sirena

**O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo:
análise da coluna *Notas de Arte*, de Aldo Obino, no Correio do Povo**

Porto Alegre

2014

MARIANA SILVA SIRENA

**O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo:
análise da coluna *Notas de Arte*, de Aldo Obino, no Correio do Povo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientação: Profa. Dra. Cida Golin

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Silva Sirena, Mariana

O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo: análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo / Mariana Silva Sirena. -- 2014.
149 f.

Orientadora: Cida Golin.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Jornalismo cultural. 2. Notas de Arte. 3. Aldo Obino. 4. Correio do Povo. 5. Artes visuais no RS.
I. Golin, Cida, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação intitulada **O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo: análise da coluna *Notas de Arte*, de Aldo Obino, no Correio do Povo**, elaborada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profa. Dra. Márcia Benetti Machado – UFRGS

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes – UFRGS

Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski – UFRGS

Porto Alegre, 27 de março de 2014

Para Fernando, Fátima e Nives
mestres na arte do empurrãozinho para quando me falta coragem.

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas que, de alguma forma, deixaram sua marca nesta pesquisa. Sem elas, este trabalho não existiria da forma que existe hoje. Minha gratidão a cada um que me ajudou, apoiou, ensinou, criticou e, principalmente, me abraçou ao longo do processo.

Particularmente, agradeço:

À UFRGS, à Fabico e ao Ppgcom, cujos professores, funcionários e estudantes me proporcionaram vivências fundamentais para a minha formação intelectual e humana.

À Capes, pela bolsa sem a qual não teria sido possível mergulhar na investigação da forma como mergulhei.

À família de Aldo Obino, em especial a Júlia Agustoni, por gentilmente ter possibilitado o meu acesso aos arquivos do jornalista que escolhi estudar.

À professora Cida Golin, minha orientadora, por ter sido companheira em cada desafio que surgiu ao longo desse período, participando de meu crescimento como pesquisadora e também como pessoa.

Aos professores Paulo Gomes e Márcia Benetti, pelas valiosas contribuições apresentadas durante a banca de qualificação e nas suas aulas.

Ao professor Antônio Hohlfeldt, por ter aceitado compartilhar comigo sua experiência com Aldo Obino, enriquecendo ainda mais este trabalho.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Lead, Everton Cardoso, Bruna Linhares, Mariana Müller, Luciano Alfonso e Cintia Warmig, pelas conversas cheias de questionamentos e divertidas reuniões.

Ao meu querido primo Marcus Lima, pela ajuda com a versão em inglês do resumo, e ao prestativo amigo Leonardo Bomfim, pela leitura atenta na reta final da dissertação.

Por fim, às pessoas mais importantes: meus pais, Fernando e Fátima Sirena, por sempre estarem ao meu lado e por me darem todo tipo de suporte a cada passo que eu avançava nessa trajetória; e minha irmã, Nives Sirena, que dividiu comigo os momentos mais tensos e mais alegres dos dois últimos anos, me escutando e me inspirando toda vez que precisei.



“Não esqueçam que a arte das artes é a arte de viver”

Aldo Obino

RESUMO

Esta dissertação busca identificar os referentes a partir dos quais o jornalista Aldo Obino (1913-2007) registrou o desenvolvimento do sistema das artes visuais de Porto Alegre, na década de 1950. A pesquisa parte dos pressupostos de que o jornalismo, a partir dos valores próprios do seu campo, constrói perspectivas do circuito artístico em épocas e lugares determinados; empresta visibilidade a certos espaços, agentes eventos e ideias; e orienta os leitores em relação à movimentação do circuito de cultura de seu território. Obino atuou na imprensa por aproximadamente 60 anos, produzindo relatos sobre a cena cultural do Rio Grande do Sul a partir do *Correio do Povo*, jornal em que assinava a coluna diária *Notas de Arte*, objeto empírico deste estudo. Para nos aproximarmos da trajetória e do legado do autor, recorreremos ao seu arquivo pessoal, cedido por sua família. Utilizamos o método da análise de conteúdo e adotamos um corpus de 314 textos, que corresponde às colunas publicadas entre 1950 e 1959 que abordam temas ligados às artes visuais. A análise objetivou determinar os espaços, os sujeitos, os fatos e os valores estéticos e ideológicos que emergem da coluna, de forma a vislumbrar o mapa do sistema de artes visuais nela proposto. Observamos a centralidade de Porto Alegre como lugar mais recorrentemente mencionado, o que evidencia a importância do parâmetro da proximidade, típico do jornalismo, na estruturação desse conjunto de textos. Constatamos que os artistas, como sujeitos-criadores, foram os protagonistas das ações abordadas na coluna, o que aponta para a existência de um processo de personalização através do qual Obino participa da construção da notoriedade de agentes. Os eventos, como exposições e salões de arte, foram identificados como referência central enquanto pautas catalisadoras do atributo de atualidade nas *Notas de Arte*, inclusive em forma de morte e efeméride. Na abordagem de certas tendências e debates, notamos, por parte do colunista, a corroboração de alguns valores então hegemônicos no sistema artístico e também o elogio da renovação e do intercâmbio nesse meio. Dessa forma, verificamos um grau de ambiguidade em termos de posicionamento. No mais, vimos que Obino se vincula a um estilo impressionista de crítica de arte, utiliza um tom de intimidade para se aproximar do leitor e tematiza o desenvolvimento do circuito das artes em conexão com o crescimento da cidade. O seu registro se associa fortemente ao território, de forma que a capital gaúcha é presença constante, apresentando-se como cenário ou como personagem dos seus relatos.

Palavras-chave: Jornalismo cultural. *Notas de Arte*. Aldo Obino. *Correio do Povo*. Artes visuais no RS.

ABSTRACT

This essay intends to identify the referents from which the journalist Aldo Obino (1913-2007), registered the development of Porto Alegre visual arts system held during the decade of 1950. The research makes certain assumptions given that the journalism, starting from its own field values, builds perspectives of the artistic circuit in determined places and times; it lends visibility to certain places, agents events and ideas; and orientates the readers regarding the movement of its territory circuit of culture. For approximately 60 years, Obino acted in the press, producing reports on the cultural scene of Rio Grande do Sul for Correio do Povo, the local newspaper in which he signed the daily column Notas de Arte, empirical object of this research. In order to approach Obino's trajectory and legacy, we draw upon his personal archive, provided by his family. It was used the method of content analysis and a sample of 314 texts was adopted. This material corresponds to the columns published between 1950 and 1959 that discuss issues pertaining to visual arts. The analysis aimed to determine the spaces, the subjects, the facts and the aesthetic and ideological values that emerge from his column, to envision the proposed map of visual arts system. We observed the centrality of Porto Alegre as more recurrently mentioned place, which highlights the importance of the proximity parameter, characteristic of journalism, in the structuring of this set of texts. We noticed that the artists, as subject-creators, were the protagonists of the actions addressed in the column, which points to the existence of a customization process through which Obino participates of agent's notoriety construction. The events, such as exhibitions and halls of art, were identified as points reference while catalytic guidelines of actuality attribute in Notas de Arte even in the form of death and ephemerid. In certain trends and debates approach, we perceived on the part of the columnist, some hegemonic values confirmation in the artistic system, and also the compliment of renovation and exchange in this environment. Therefore, we checked some ambiguity on positioning. We also visualized that Obino is linked to an impressionist style of art criticism; he uses an intimacy tone to bring close the reader and thematises the development of the arts circuit in connection with the growth of the city. His trademark is strongly associated to the territory, in such a way that the capital from Rio Grande do Sul is an on-going presence, performing itself as scenery or as a character of his chronicles.

Key words: *Cultural journalism. Notas de Arte. Aldo Obino. Correio do Povo. Visual arts in RS.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Carta de Obino a sua irmã Idalina	39
Figura 2 - Obino na redação	40
Figura 3 - Diários de Classe de Obino.....	43
Figura 4 - Lauda do Correio do Povo datilografada por Obino e corrigida à mão.....	44
Figura 5 - Obino e o retrato feito por Iberê Camargo.....	46
Figura 6 - Página “Secções” do Correio do Povo de 17 de dezembro de 1953	66

Figuras utilizadas no início de cada capítulo:

- Cap. 1:** Gastão Hofstetter – Praça Pinheiro Machado, 1955 (detalhe). Pinacoteca Aldo Locatelli (página 12)
- Cap. 2:** Edgar Koetz – Igreja de Santa Ifigênia 195-? (detalhe). Coleção particular (página19)
- Cap. 3:** Glenio Bianchetti – Sesta, 1955 (detalhe). Acervo artístico da pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS (página 46)
- Cap. 4:** Carlos Mancuso – Aspectos de Porto Alegre, 1953. Pinacoteca do Estado de São Paulo (página 67)
- Cap. 5:** João Fahrion – Duas mulheres com figuras, 1959 (detalhe). Coleção particular (página 119)

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Os espaços expositivos mencionados mais de nove vezes nas Notas de Arte na década de 1950	78
Gráfico 2 - 1950-51 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte	81
Gráfico 3 - 1952-53 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte	81
Gráfico 4 - 1954-55 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte	82
Gráfico 5 - 1956-57 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte	82
Gráfico 6 - 1958-59 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte	83
Gráfico 7 - Referências geográficas presentes nas Notas de Arte na década de 1950.....	86
Gráfico 8 - Origens dos artistas participantes de exposições ocorridas em Porto Alegre, abordadas nas Notas de Arte na década de 1950	88
Gráfico 9 - Exposições individuais em Porto Alegre na década de 1950 - Artistas locais em pauta nas Notas de Arte de acordo com o momento de suas trajetórias	92
Gráfico 10 - Exposições coletivas em Porto Alegre na década de 1950 - Artistas locais em pauta nas Notas de Arte de acordo com o momento de suas trajetórias	93
Gráfico 11 - As pautas das Notas de Arte na década de 1950	100
Gráfico 12 - As técnicas utilizadas nas exposições ocorridas em Porto Alegre na década de 1950, tematizadas nas Notas de Arte	101
Gráfico 13 - Os debates abordados nas Notas de Arte na década de 1950.....	108

LISTA DE TABELAS

TABELA 1- Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte na década de 1950	76
TABELA 2 - Origens dos artistas participantes de exposições individuais ocorridas em Porto Alegre, abordadas nas Notas de Arte na década de 1950	89
TABELA 3 - Origens dos artistas participantes de exposições coletivas ocorridas em Porto Alegre, abordadas nas Notas de Arte na década de 1950	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O JORNALISMO, A CIDADE, A CULTURA E O COLUNISTA – INTERFACES.....	19
2.1 Jornalismo: guia e construção da cidade	20
2.2 Jornalismo cultural: intermediário do sistema artístico.....	26
2.3 Coluna cultural: espaço fértil para a crítica e para a crônica.....	31
2.4 Aldo Obino: um assíduo narrador da cultura local	37
3 A DÉCADA DE 1950 – ARTES VISUAIS E IMPRENSA NO BRASIL	47
3.1 Artes visuais: institucionalização e renovação no sistema artístico das grandes cidades brasileiras.....	48
3.1.1 Dinamização do circuito das artes de Porto Alegre.....	52
3.2 Imprensa: autonomização e profissionalização do jornalismo nacional	58
3.2.1 A emergência do Correio do Povo como jornal hegemônico no RS	63
4 AS NOTAS DE ARTE E O CIRCUITO ARTÍSTICO PORTO-ALEGRENSE –	69
O ESTUDO DOS TEXTOS	69
4.1 A análise de conteúdo: utilização da metodologia.....	70
4.2 Onde?.....	75
4.3 Quem?.....	87
4.4 O quê?.....	99
4.5 Como?.....	106
4.6 Considerações acerca da análise: o mapa das artes que emerge das colunas	117
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICE A.....	133
ANEXO 1.....	139



1 INTRODUÇÃO

Aldo Obino (1913-2007) foi um colunista que por muito tempo escreveu sobre artes na imprensa do Rio Grande do Sul. Ingressou no Correio do Povo em 1934, e saiu desse jornal no fim da administração de Breno Caldas em 1984, tendo deixado de publicar seus textos apenas em 1995, após colaborar no Jornal do Comércio. Na maior parte de sua vida profissional, assinou a coluna *Notas de Arte*, na qual noticiava e avaliava exposições de arte que aconteciam na cidade de Porto Alegre. Tratava, também, de debates da arte nacional, recuperava a trajetória de grandes pintores, escultores, ceramistas, gravadores, além de abordar outros diversos temas do campo cultural. Lembrado como um sujeito presente e assíduo em praticamente todas as mostras, concertos, espetáculos e eventos, o jornalista narrou momentos da estruturação do sistema artístico local. Isso a partir de um jornal de extrema relevância – o diário da companhia jornalística Caldas Júnior firmou-se como um veículo de comunicação fundamental na história do jornalismo gaúcho, e entre as décadas de 1950 e 1970, se estabeleceu como jornal dominante no estado (RÜDIGER, 2003).

A presente pesquisa se debruça sobre o legado desse autor, que produziu um conjunto significativo de registros através dos quais é possível acessar elementos do circuito cultural do qual ele fazia parte. A motivação inicial para esse empreendimento surgiu do interesse pessoal em nos aproximarmos de aspectos da relação entre o jornalismo e o sistema artístico, levando em conta a imprensa local. A iniciação nos estudos em jornalismo cultural, ocorrida ao longo da elaboração do nosso trabalho de conclusão de curso, instigou-nos a aprofundar a compreensão dessa especialidade jornalística. Após explorarmos, através de monografia, como a imprensa de Porto Alegre retratou a abertura do prédio do Museu Iberê Camargo em 2008, passamos a realizar algumas leituras acerca do passado mais distante do jornalismo sobre cultura no RS. Retrocedendo com a história, não foi difícil chegar ao nome de Obino.

O primeiro contato com os textos desse agente se deu através da leitura da publicação *Aldo Obino: Notas de Arte*, uma coletânea organizada pela Profa. Dra. Cida Golin e lançada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em parceria com a Universidade de Caxias do Sul, em 2002. O livro traz uma entrevista com o jornalista realizada nos seus últimos anos de vida, apresentando várias de suas colunas. Memórias diversas sobre Porto Alegre e seus acontecimentos culturais transpassam a fala de Obino, assim como os seus textos. Por essa leitura inicial, foi possível identificar nas colunas potencial para um estudo sistemático acerca de um espaço do jornalismo que ainda não foi explorado academicamente.

A escolha das artes visuais como tema para a análise se deu não só pela leitura das colunas publicadas nessa coletânea, que versavam sobre essa área, ou pelo nosso interesse

peçoal, mas também pelo reconhecimento do jornalista por seu trabalho no setor, tendo sido fonte ou assunto para investigações e publicações que exploram a história das artes visuais no RS¹. Dada a extensão do período de publicação das colunas, selecionamos também um recorte temporal para a investigação, que corresponde à década de 1950. Essa opção se deve à significatividade da época, marcada tanto pela modernização do jornalismo no âmbito nacional quanto pela consolidação de transformações no sistema artístico local².

Nossa investigação parte dos pressupostos de que o jornalismo, a partir dos valores próprios do seu campo, constrói uma perspectiva sobre o sistema das artes de uma época e de um lugar, dando visibilidade a determinados espaços, agentes, eventos e ideias; e de que o jornalismo cultural, como uma especialidade jornalística, cumpre uma função mediadora ao informar e orientar os leitores sobre a produção e o movimento do circuito artístico. Considerando essas noções, indagamos a partir de quais referentes Obino registrou, na coluna *Notas de Arte*, o desenvolvimento do sistema das artes visuais em Porto Alegre na década de 1950. Essa questão se desdobrou em algumas perguntas que nos orientaram na lida com o material em estudo. São elas: quais foram os lugares destacados por Obino no seu percurso jornalístico pelas artes em Porto Alegre?; quem foram os agentes do sistema artístico que protagonizaram as narrativas das *Notas de Arte*?; que tipos de eventos foram abordados na coluna?; e quais valores da arte e do gosto foram difundidos nos textos do colunista?

O objetivo geral da pesquisa foi, portanto, identificar os elementos a partir dos quais Obino narrou a dinâmica do sistema artístico da Porto Alegre dos anos 1950. Delineamos também alguns objetivos específicos, que são os seguintes:

- verificar quais foram os lugares que balizaram os relatos do jornalista, de forma a mapear a evolução do circuito artístico de Porto Alegre a partir da coluna;

1 Além de ter parte de seus textos sobre artes plásticas publicados em coletânea, Aldo Obino colaborou na elaboração do “Dicionário de Artes Plásticas do RS” (ROSA; PRESSER, 2000), publicação sobre artistas que desenvolveram seu trabalho no estado, sendo mencionado na apresentação do livro como uma figura ímpar da crítica de arte. Ele forneceu uma lista de nomes relevantes da área para a compilação, que apresenta mais de 1500 autores, o que revela a sua importância enquanto fonte de memórias para a escrita da história cultural local.

2 Essa foi uma época importante no RS em termos de desenvolvimento do circuito das artes visuais, pela dinâmica de exposições, pela consolidação de agrupamentos de artistas, pelo patrocínio por parte do Estado de alguns pintores e escultores e ainda pelo crescimento do mercado para as artes. Além disso, os anos 1950 compuseram um momento fundamental para a modernização do jornalismo brasileiro. Ocorreram reformas significativas na redação, na linguagem, na administração e na parte gráfica dos mais conhecidos jornais, em consonância com o processo de autonomização relativa do campo jornalístico em relação ao campo literário e ao campo político. Foi nesse decênio que o jornal *Correio do Povo* alcançou a hegemonia no contexto jornalístico local, após a decadência do seu principal concorrente, o *Diário de Notícias*, que, a partir de 1954, teve sua inserção pública afetada. O motivo foi a situação política desencadeada com o suicídio do presidente Getúlio Vargas, questão que será abordada ao longo do trabalho.

- identificar os agentes que protagonizaram as narrativas construídas sobre o sistema artístico local nas *Notas de Arte*;
- especificar que tipos de eventos eram abordados na coluna, buscando averiguar quais acontecimentos movimentavam a cena local das artes na época;
- sistematizar os valores da arte e do gosto que transparecem nas *Notas de Arte* em relação às discussões da área cultural que estavam em voga no período.

Para dar conta desses intentos, foi utilizada a metodologia da Análise de Conteúdo, (BARDIN, 1977), aliando seu caráter quantitativo às suas possibilidades de leitura qualitativa. A amostra foi composta por 314 textos (unidades de registro), que correspondem às colunas de Obino publicadas de 1950 a 1959 no Correio do Povo. Essas notas foram localizadas no arquivo pessoal do jornalista, cedido, para nosso estudo, por sua família. Foram realizadas visitas ao Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, que abriga a coleção do jornal, tendo em vista a checagem da representatividade do corpus, que se confirmou. Cada texto foi catalogado em uma tabela contendo informações sobre os assuntos em pauta, os lugares referenciados nos textos, os artistas mencionados, a origem dos artistas e as técnicas por eles utilizadas, além dos dados de identificação. Criou-se também um campo para anotações sobre cada uma das unidades em análise, o que ajudou na compreensão de algumas características que escapam ao levantamento quantitativo das informações nelas contidas.

No capítulo a seguir, apresentamos a perspectiva conceitual sobre o jornalismo que nos acompanhou na lida com o objeto empírico e nos deu suporte para construir o objeto teórico deste estudo. Evidenciamos a nossa filiação com a concepção construcionista da notícia e exploramos as interfaces entre imprensa, cidade e cultura. Abordamos as relações entre os campos do jornalismo e da cultura, apontando suas modulações e implicações. Tratamos também da coluna como gênero híbrido que pode congrega a crítica, a crônica e a nota, relacionando-a com a configuração do jornalismo cultural. Ainda nesse capítulo, construímos uma breve biografia de Obino, de forma a compreender esse autor em suas particularidades³.

No terceiro capítulo, trazemos informações acerca da conjuntura histórica, social e cultural em que se localiza o nosso objeto, tomando como referência o período que escolhemos estudar e as áreas que se associam à nossa problematização: o jornalismo e as

³ Realizamos uma entrevista informal com Antônio Hohlfeldt, jornalista, escritor e professor que foi colega de Obino no Correio do Povo, para obter informações acerca da sua trajetória e de seu entorno profissional. Essas informações serão expostas nesse trecho e ao longo da análise. A entrevista, editada, encontra-se no Apêndice A.

artes visuais. Revisitamos os processos de dinamização e de institucionalização das artes no Brasil, nos voltando para o circuito das artes visuais que se desenvolvia no estado. Também recuperamos questões centrais acerca da autonomização e profissionalização do campo jornalístico ocorridas no país, que tinham indícios mais evidentes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Contextualizamos esse movimento no RS, aproveitando para expor os contornos que a coluna em estudo adquiriu nessa década. Articulamos esses processos a aspectos da urbanização que acontecia nas principais cidades brasileiras. Pensando no desenvolvimento da nossa análise de conteúdo, elaboramos assim as unidades de contexto que vieram a ser articuladas às unidades de registro no momento da categorização e exame dos textos.

A análise de nossa amostra está concentrada no quarto capítulo, que inicia com a exposição e justificação de nossas opções metodológicas. Ele apresenta a elaboração das quatro categorias que guiam a leitura e interpretação do material. Essa categorização foi organizada de forma a explicitar alguns elementos informativos que estruturavam as *Notas de Arte*, e que nos remetem a questões do circuito artístico ao qual elas se referiam. Dessa forma, identificamos os lugares, os agentes e os assuntos que eram mencionados na coluna, pensando também nos critérios valorativos e debates que são foco de atenção de Obino.

Devido à amplitude das categorias, elegemos um fator que se mostrou central na leitura do corpus como fio condutor da análise: a ligação da imprensa com o território, no caso, representada pela centralidade de Porto Alegre como cenário e personagem das colunas. Esse ponto nos leva a uma questão capital do jornalismo desde seus primórdios: a ancoragem do texto no espaço urbano, a partir da qual podemos pensar na representação da cidade. Nós não nos focamos na representação de Porto Alegre feita por Obino, mas levantamos elementos constitutivos do mapa das artes que propõem as *Notas de Arte*.

Por esse caminho, o estudo recupera uma coluna expressiva na história do jornalismo cultural local que nem sempre é estudada ou lembrada e que, por ter sido publicada em um jornal de grande prestígio, principalmente a partir do período histórico em questão, participou da consagração de elementos do sistema artístico local, sejam eles espaços, agentes ou eventos, conferindo-lhes visibilidade. A partir dessa visão, torna-se possível compreender melhor o funcionamento de um conjunto de registros jornalísticos que consiste em matéria-prima importante para os pesquisadores em artes visuais, e que é marcado pela subjetividade de um sujeito.

Ainda não foi realizado nenhum estudo específico sobre a atuação de Obino, ou sobre sua coluna, o que reforça a relevância de uma pesquisa como a proposta. Sendo assim, ela

dialoga com trabalhos sobre jornalismo cultural e cidade, história do jornalismo e história da arte no RS. Dentre estes, destacamos a tese de Ursula Rosa da Silva sobre os escritos de Ângelo Guido, referência fundamental para os estudos que tratam da crítica de arte, especialmente a realizada no estado. Intitulado *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias* e defendido em 2002 no Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do RS (PUCRS), o trabalho traz a contribuição de um crítico muito importante para a historiografia da arte regional, que escrevia no Diário de Notícias.

Em relação ao momento histórico da década de 1950 no jornalismo nacional, é relevante também a tese de doutorado *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*, de Ana Paula Goulart Ribeiro. Defendida em 2000 no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a investigação, além de explorar os diversos fatores da modernização do jornalismo a partir da análise das transformações dos principais jornais cariocas dessa época, traça um interessante panorama sociocultural do Brasil dos anos 1950. A tese foi publicada em um livro no ano de 2007, pela E-papers, e é referência essencial desta pesquisa.

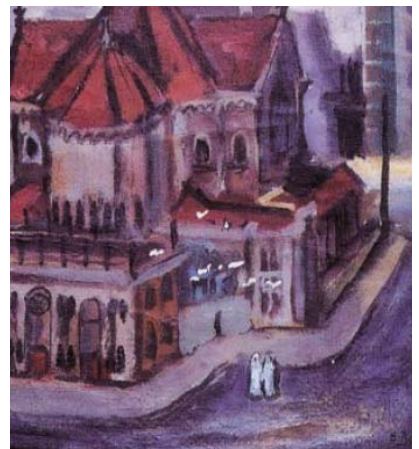
Outro trabalho cuja importância sublinhamos no sentido de subsidiar as nossas reflexões é a tese de doutorado de Virgínia Fonseca, *O jornalismo no conglomerado de mídia: reestruturação produtiva sob o capitalismo global*, que foi publicada no livro *Indústrias de Notícias: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo*. Ela traz algumas pistas sobre a modernização do jornalismo no RS. A tese foi defendida em 2005 no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do RS (UFRGS), e analisa as transformações da segunda metade do século XX no jornalismo regional e nacional, inserido no contexto do capitalismo global.

Além dessas pesquisas, estabelecemos diálogo com trabalhos desenvolvidos no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Um deles é a tese de doutorado de Neiva Bohns, *Continente improvável: Artes Visuais no RS do final do século XIX a meados do século XX*, defendida em 2005. A autora reconstrói momentos do desenvolvimento do sistema artístico no estado, inclusive recorrendo a textos de Aldo Obino e de outros agentes da imprensa. Outra investigação que elucida a constituição do sistema local de artes é a dissertação de Flávio Krawczyk, *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995*, defendida em 1997. Partindo do estudo dos salões de artes plásticas, o autor apresenta a evolução das artes na cidade num período de tempo longo.

Ressaltamos também que este estudo se insere na sequência de trabalhos sobre a temática do jornalismo cultural desenvolvidos na linha de Jornalismo e Processos Editoriais do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do RS (UFRGS), sob a orientação da Profa. Dra. Cida Golin. As investigações estão concentradas no Núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Laboratório de Edição, Cultura e Design (LEAD), registrado no CNPq. A dissertação de Ana Laura Freitas, *A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980): da torre de marfim ao rés de chão*, defendida em 2011, é referência central para esta pesquisa, uma vez que a autora estudou um crítico musical atuante no mesmo jornal que Aldo Obino, reconstruindo a trajetória de cobertura cultural deste veículo de comunicação. Nesse mesmo sentido, a dissertação de Everton Cardoso, *Enciclopédia para formar leitores: a cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969)*, apresentada em 2009, traz reflexões de base sobre a abordagem da cultura do jornal.

Mencionamos ainda as dissertações de Janine Mogendorff, *A cidade ofertada pelo jornalismo cultural: análise da coluna Seleção da Semana de O Estado de São Paulo*, apresentada em 2013, e de Sara Keller, *Um mapa da vida cultural no RS: análise do caderno Cultura, de Zero Hora*, defendida em 2012. A partir dessa última foi desenvolvido o projeto *Jornalismo e sistema cultural: estudo da representação da cidade no suplemento Cultura de Zero Hora (2006-2009)*, que está em andamento e do qual participamos. Na medida em que essas investigações problematizam a relação entre os valores jornalísticos e a representação da cultura contextualizada na cidade, elas conversam com a pesquisa proposta.

Levando em conta esse panorama, este trabalho pretende contribuir com os estudos na área da história da imprensa no RS, e mais especificamente do jornalismo cultural nela realizado. Considerando que as *Notas de Arte* se tornaram vestígios interessantes a partir dos quais os historiadores podem se aproximar das relações do sistema artístico de certos períodos, buscamos visualizar como os critérios jornalísticos e nuances próprios da imprensa da época, assim como as particularidades da atuação de Obino, conformaram esses documentos. Ainda que o nosso foco esteja na aproximação do funcionamento da coluna, intentamos também levantar informações proveitosas para investigações da área da história das artes visuais no estado.



2 O JORNALISMO, A CIDADE, A CULTURA E O COLUNISTA – INTERFACES

Apresentamos neste capítulo a perspectiva conceitual a partir da qual construímos o nosso objeto teórico, evidenciando, entre outras questões, a nossa vinculação com a concepção construcionista do jornalismo. Antes disso, exploramos a conexão entre o jornalismo moderno e o espaço urbano, considerando que as *Notas de Arte*, além de trazerem ao leitor elementos para a apreensão da arte, permitem entrever uma imagem da cidade em que elas circulam. O objetivo é examinar a integração da imprensa com esse lugar geográfico e subjetivo que é palco e personagem de suas narrativas.

Na sequência, refletimos sobre a evolução da produção cultural no contexto da urbanização, em um movimento paralelo ao da institucionalização do jornalismo. Ao olharmos para a imprensa como intermediária no sistema artístico, pensamos também na interferência que o campo jornalístico tem no reconhecimento e na legitimação de certos agentes do campo cultural.

Recuperamos ainda características da coluna, gênero híbrido que pode ser espaço fértil para a crítica de arte e para a crônica. Pontuamos algumas questões em torno desses outros dois gêneros, colocando-os em relação à história da imprensa cultural no Brasil. O propósito não é encaixar o objeto, que se mostra bastante complexo, em determinados formatos, mas sim caracterizá-lo de forma a nos aproximarmos de sua configuração.

Por fim, construímos uma breve biografia do autor das *Notas de Arte*, identificando algumas particularidades de sua trajetória em conexão com as questões elaboradas anteriormente. A atuação de Aldo Obino é analisada na conjuntura do veículo de comunicação em que trabalhou, o jornal *Correio do Povo*, que, ao longo de sua história, estabeleceu relações muito próximas com os produtores culturais de Porto Alegre.

2.1 Jornalismo: guia e construção da cidade

O desenvolvimento do jornalismo, como o conhecemos hoje, está intimamente ligado ao processo de urbanização. No século XIX, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, assistiu-se a um acelerado crescimento das cidades, acompanhado pela escolarização das massas. Na medida em que se popularizava o hábito da leitura, formava-se um público para os jornais. Aliada ao surgimento de novas tecnologias de impressão, que levou ao aumento das tiragens das publicações e à produção noticiosa com feições industriais, essa condição permitiu que o jornalismo se firmasse como negócio, deixando, aos poucos, de ser veículo predominantemente de propaganda, vinculado a grupos políticos – conjuntura

observada na imprensa anterior, até o início do século em questão. A publicidade mostrou-se um elemento fundamental na relativa despolitização da imprensa, uma vez que conduziu à diversificação das formas de financiamento para a produção de periódicos, que não dependiam mais tanto da verba proveniente dos partidos políticos.

A chamada *penny press* – “periódico que custava um centavo” –, que se instaurou nesse período, é o símbolo do momento histórico em que a notícia, supostamente baseada em fatos e não em opiniões, ao contrário dos antigos panfletos, tornava-se um produto em torno do qual a atividade jornalística iria se organizar. Voltando-se a um público amplo e diversificado, ela foi responsável por trazer para as páginas dos jornais o dia a dia das pessoas comuns, assim como as histórias urbanas. De acordo com Franciscato (2005), a partir dessa orientação, o jornal passa a se encaixar nas rotinas da cidade, entretendo, distraindo, preenchendo horários ociosos e, essencialmente, informando.

Nesse contexto, o jornalismo emergiu como uma instituição social incipiente e como um campo de produção discursiva com certo grau de autonomia e normas próprias de funcionamento. Um novo paradigma passou a guiar a sua produção noticiosa, calcada em valores que até hoje compõem o imaginário sobre a atividade: “a procura da verdade, a independência, a objetividade e uma noção de serviço ao público” (TRAQUINA, 2005, p. 34). Os jornalistas, que passavam a compor um grupo social, recebendo remuneração de forma a garantir dedicação exclusiva ao fornecimento de informações à sociedade, assumiram um papel específico – o relato dos fatos da atualidade. Assim, a imprensa firmou-se como um lugar reconhecido de reconstrução discursiva do mundo e de significação do tempo presente (FRANCISCATO, 2005)⁴.

Pode-se dizer, portanto, que o jornalismo moderno é um produto próprio das cidades – o “habitat natural do homem civilizado” (PARK, 1973, p. 27). De fato, historicamente, a ligação entre a alfabetização e a urbanização reafirma essa concepção, assim como o surgimento de elementos essenciais à autonomização do campo jornalístico nos grandes centros metropolitanos. Mas a relação entre imprensa e urbe é mais imbricada do que propõem essas observações iniciais. Após se constituírem, no meio urbano, as condições necessárias ao estabelecimento da imprensa informativa, o jornalismo passou a integrar a

4 No Brasil, é na década de 1950, como veremos no próximo capítulo, que a imprensa se consolida como um espaço autônomo de enunciação sobre os fatos, sem mais depender diretamente da esfera política. Algumas transformações no sentido da profissionalização vinham ganhando forma desde o início do século XX, mas apenas nessa época elas encontram condições sociais econômicas e culturais para se firmar. A adoção de técnicas visando à neutralidade, como a implantação dos manuais de redação e a construção do anonimato dos redatores, são símbolos dessa virada.

experiência da vida na cidade, lançando parâmetros para a compreensão e a apreensão desse território por parte do homem.

Já no início do século XX, quando esse cenário recém se estabelecia, pesquisadores investiam na tentativa de situar o jornal como agente importante na dinâmica do espaço urbano, pensando-o como parte integrante e também estruturante do seu pulsar. Um exemplo é o já citado Robert Park. Sociólogo que também atuou por muito tempo como jornalista, ele era um atento observador dos fenômenos da cidade. Para Park, a urbe não era só um conjunto de artefatos, mas sim um estado de espírito. Ela envolvia-se nos processos vitais dos homens e mulheres estando “enraizada nos hábitos e costumes das pessoas que a habitam” (PARK, 1973, p.29).

A cidade moderna, segundo o autor, apresentava elementos planejados, impondo-se como fator externo ao ser humano, mas era também viva, moldada pelos usos e necessidades dos habitantes. O jornalismo, da mesma forma, acompanhando o espírito urbano, não era um produto totalmente racional, mas sim fruto das ações de diversos indivíduos que não poderiam prever que rumo tomaria o resultado do seu trabalho. Como “uma espécie sobrevivente” (PARK, 2008, p. 33) – que sobreviveu sob as condições da vida moderna –, o jornal era o grande meio de comunicação da cidade, base da formação da opinião pública.

A aceleração no ritmo de vida nas sociedades urbanas fazia parte da cidade como “estado de espírito”, descrita por Park, e o jornal, amparando-se cada vez mais no princípio da atualidade, passou a integrar esta transformação. De acordo com Franciscato (2005), houve no século XIX uma reconfiguração da experiência coletiva temporal. No bojo de uma nascente cultura do imediato, os jornais desempenharam um papel central na fabricação dessa experiência, marcando-a a partir de sua periodicidade. O momento histórico era o da cada vez maior regulação do tempo, tendo em vista o sincronismo das ações, e o da obsessão por viver o presente, representada pelo desejo da novidade no cotidiano.

Assumindo a tarefa do “relato regular de eventos não vivenciados” (FRANCISCATO, 2005, p. 32), a imprensa, ao mediar para o leitor o que acontecia para além do seu entorno imediato, contribuiu com a criação de vínculos coletivos, de relações sociais ligadas a uma mesma temporalidade. Novos hábitos do homem urbano foram forjados pela presença do jornal na sociedade, tais como a interação entre pessoas pela simultaneidade da leitura das mesmas notícias, e a discussão dos conteúdos noticiosos em prol da ação política. Isso ocorreu pelo estabelecimento de um presente social de referência, que consiste na acumulação de imagens compartilhadas, provindas da mídia, na consciência dos públicos (GOMIS, 1991).

Um presente constituído a partir de um ciclo diário de acontecimentos relatados, que era impensável nas sociedades anteriores.

As inovações tecnológicas do final do século XIX, além de terem permitido o aumento das tiragens dos jornais, fizeram com que a produção jornalística ficasse cada vez mais veloz, reduzindo o intervalo entre o evento e a recepção; e aproximando os acontecimentos da experiência cotidiana do leitor. Invenções como o telégrafo, os correios, o telefone e, mais tarde, as agências, contribuíram nesse processo, pois o jornalismo passou a reforçar uma forma de vivenciar o presente, acompanhando a velocidade da sociedade. A notícia diária acabou gerando uma impressão de ligação temporal entre o relato jornalístico e o evento em si, de maneira a criar para o público “a sensação de possuir em suas mãos, em cada manhã, o jornal trazendo um quadro satisfatório de relatos sobre como os eventos se encerraram no dia anterior” (FRANCISCATO, 2005, p. 109). Quadro esse que esconde um processo de seleção frente aos diversos ocorridos no dia da cidade.

Voltando a Park (2008), um dos aspectos do jornalismo pensados por ele foi justamente o da seleção. O autor entendia que o jornal, desempenhando, em um primeiro momento, o papel que tinha o falatório nas aldeias, onde todos se conheciam, desenvolveu-se nas metrópoles dando destaque a algumas histórias que se sucedem no território urbano. Além disso, para o pesquisador, a imprensa focou-se mais no relato impessoal de maneiras de vida, de questões de interesse humano ou debates importantes para a manutenção da democracia, do que em ações individuais. A complexificação das cidades foi acompanhada por um aumento significativo de informações circulantes no espaço social, o que ampliou a importância do jornalismo enquanto hierarquizador dessas informações, ou como orientador para o homem sobre o que se passa de relevante no seu entorno não necessariamente direto, e no seu tempo.

Pensando por esse caminho, pode-se traçar um paralelo entre a atuação do jornalismo informativo e o desenvolvimento dos guias, necessários em função do crescimento vertiginoso das metrópoles europeias no século XVIII. Essas cidades, produzindo quantidades cada vez maiores de informações sobre si mesmas, precisavam de um trabalho de sistematização de dados para orientar não só os visitantes, mas também os nativos, que demandavam uma mediação acerca do que acontecia no comércio, na economia, nas possibilidades de lazer, etc. (BURKE, 2003). O jornalismo de serviço, que está nas origens da atividade jornalística consistindo em “uma identidade inabalável para situar o cidadão imediatamente no tempo presente” (MEDINA, 2007, p. 33), cumpriu e cumpre com papel

semelhante a esse.

Em outras palavras, o cenário da urbanização implicou uma crescente necessidade do registro, o que nos remete à íntima relação entre a escrita e a cidade. A comunicação oral, marca das sociedades pré-urbanas, foi sendo substituída pelo documento na medida em que era necessário vislumbrar a configuração de um espaço que escapava do conhecimento pela experiência direta, e que estava em constante mutação. O jornalismo, como produto e produtor do tempo presente, se estabeleceu como documentador desse espaço, mesmo tendo como característica a efemeridade. Podemos olhá-lo como um documentador do imediato.

É possível, assim, fazer uma leitura do jornalismo não só enquanto um guia, mas também como um mapa, na medida em que localiza o público no tempo e no seu espaço de circulação. Quem elabora essa analogia, pensando no aspecto territorial do jornalismo, é Mouillaud (2002). Para o autor, a disposição das notícias nas páginas da imprensa lembra o mapa, já que os elementos publicados, em conjunto, passam a impressão de totalidade para o leitor. Porém, ao contrário de um mapa, que pode circular em diferentes lugares, o jornal está circunscrito a um espaço, estabelecendo para o seu público o que é local, o que é nacional, o que é internacional. Enfim, sugerindo uma ideia de próximo e distante, e situando as pessoas no mundo.

Outra característica comum entre o mapa e o jornal, segundo Mouillaud, é, na verdade, uma restrição: a existência oculta de uma perspectiva – o primeiro, em relação às distorções na representação do território, decorrentes de uma projeção escolhida; e o segundo, em relação ao olhar de quem produz a notícia. O ponto de vista e o suporte da projeção, em sua posição e natureza, condicionam a imagem do mundo que essas formas de representação da realidade constroem. Sendo assim, esses mapas são elaborados também a partir de valores da sociedade na qual o jornal se insere e do grupo profissional que o produz. Isso tem a ver com o fato de o jornalismo ser texto. Ou seja, ser discurso, mediação, e não simples reflexo da realidade.

Assumimos um olhar vinculado ao paradigma construcionista, que classifica as notícias como construções sociais, fruto de processos complexos que envolvem ação pessoal, pressões do contexto de produção das instituições, assim como critérios estabelecidos no bojo de uma cultura profissional. O jornalista cria mundos possíveis, situados entre o mundo “real” – dos acontecimentos – e o mundo de referência – aquele das possibilidades interpretativas (ALSINA, 2009). Para tanto, lança mão de parâmetros de leitura da realidade, que podem ser considerados como mapas interpretativos (SILVA, 2005). Os critérios de noticiabilidade, que

funcionam como "óculos" pelos quais os profissionais da imprensa enxergam a realidade de uma forma determinada em detrimento de outras formas possíveis (BOURDIEU, 1997), fazem parte desses parâmetros⁵.

Hall *et al.* (1993) também fazem referência à cartografia para pensar o jornalismo. Eles observam que os relatos da imprensa significam na medida em que se enquadram nos mapas culturais da sociedade. Ao ordenar os acontecimentos com o objetivo de noticiar, o jornal transforma o mundo caótico, de fragmentos dispersos, em texto inteligível, situando as suas narrativas nos quadros interpretativos da cultura, que têm natureza consensual e são compartilhados com o público. A referenciação na imprensa desses quadros, ou mapas, participa da reprodução da sociedade enquanto um consenso. Diante do exposto, é possível identificar pelos jornais crenças e valores fundantes em determinados períodos históricos. Percebemos, assim, que o jornalismo pode ser visto não só como um mapa de territórios e acontecimentos, mas também de valores sociais.

É preciso considerar que os aspectos da seleção, do enquadramento e da construção do relato são próprios da esfera da produção: o jornalismo propõe-se a constituir um concentrado eficiente sobre os fatos do dia anterior perante o seu público (GOMIS, 1991). Ele apaga seu modo de produção ao se posicionar como domínio capaz de reconstituir a realidade pelo seu discurso. Ao retratar movimentações de agentes e ideias no espaço social em que está circunscrito, o jornal exclui da sua fala fragmentos e pontos de vista possíveis do universo social. Omitindo o processo de seleção e exclusão, passa a impressão de totalidade. É como se o que fica de fora do discurso midiático não existisse na esfera pública, ou não estivesse na experiência do tempo presente compartilhada socialmente.

Esse fator se liga ao estabelecimento do poder simbólico do campo jornalístico – “o poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2003, p. 7-8). Como observa Berger (1998), a partir da leitura de Pierre Bourdieu, na mediação – a passagem do acontecido para o relato –, a imprensa acaba por consagrar, qualificando ou desqualificando, dando voz a uns e não a outros, tornando públicos ou silenciando fatos. Amparado em um

⁵ Os jornais têm um espaço físico e um tempo de confecção limitado, o que torna impossível narrar os inúmeros fatos e debates que se sucedem em um dia. A partir desses princípios de leitura da realidade social, que não são imutáveis, identifica-se a potencialidade dos fatos passarem pelo tratamento jornalístico. Os chamados valores-notícia inserem-se nesse grupo de princípios. Para Traquina (2008), por exemplo, alguns desses valores, especificamente no âmbito da seleção de acontecimentos, são a morte, a proximidade, a relevância, a notoriedade, a novidade, o tempo (pela atualidade, efeméride ou continuidade), a notabilidade, o inesperado, o conflito ou controvérsia, e a infração.

contrato de leitura pelo qual os leitores têm nos jornais um espaço legitimado de difusão de informações (CHARAUDEAU, 2007), o jornalista tem o poder de nomear. Esse poder, surgido da autonomização do campo no contexto de complexificação das sociedades urbanas, se sustenta sobre um capital simbólico específico: a credibilidade, decorrente da crença social da superposição entre o real e o texto⁶.

Em se tratando da área da cultura, a totalidade proposta pelo jornalismo torna-se um retrato do circuito cultural localizado no tempo e no espaço, tendo um valor determinante na configuração de posições em disputa no campo de produção cultural. Pelo empréstimo da visibilidade, o jornal inclui e exclui produtos e sujeitos do conhecimento de um público amplo, qualifica-os ou desqualifica-os. Ele também deixa transparecer um mapa de valores supostamente consensuais desse campo – apropriando-se deles para a sua seleção de temas e construção de abordagens, o jornalismo os reforça e os reproduz. Ideias determinadas de cultura são assim assumidas e propagadas no cotidiano da imprensa cultural.

2.2 Jornalismo cultural: intermediário do sistema artístico

O movimento de complexificação da urbe, intensificado ao longo do século XIX na Europa e nos Estados Unidos, implicou o estabelecimento de uma conjuntura própria para a expansão e autonomização não só da imprensa, mas também da produção cultural. Gadini (2009) observa que é nesse período que ocorre o fortalecimento do campo da cultura nas principais cidades europeias, marcado pelo surgimento de um público consumidor e pela proliferação de museus, teatros e salas de concerto. Segundo o mesmo autor, no Brasil, é a partir de 1930 que se pode falar de um consumo no âmbito da cultura. A urbanização tardia no país, acompanhada pelo processo mais lento de alfabetização em relação à Europa, contribuíram para que a ampliação do circuito se desse nesse momento histórico específico.

O jornalismo cultural, acompanhando esse movimento, se desenvolve plenamente a partir do crescimento das cidades. Piza (2004, p.12), ao reconstituir a história desse segmento jornalístico, identifica a sua ligação com a urbanização lembrando que, desde os seus primórdios, ele se voltou ao homem moderno, cidadão – “preocupado com as modas, de olho nas novidades para o corpo e para a mente, exaltado diante das mudanças no comportamento

⁶ Essa crença se liga a uma série de procedimentos, desenvolvidos no desenrolar da história da profissão, que garantem uma suposta distinção entre fato e opinião, como a verificação de dados, a apresentação de contrapontos e a consulta a fontes consideradas credíveis (TUCHMAN, 1993). Ou seja, é como se entre as páginas dos jornais os fatos “falassem por si”. Os rituais de objetividade, que visam ao apagamento das marcas da própria mediação, sustentam, dessa forma, a aura de fidelidade aos fatos da imprensa.

e na política”. O autor localiza como um dos marcos da gênese do jornalismo cultural a criação, em Londres, da revista diária *Spectator* (1711). Os seus fundadores, Richard Steele e Joseph Addison, estabeleceram como finalidade da publicação “tirar a filosofia dos gabinetes, bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembleias, casas de chá e cafés”. Escreviam sobre assuntos diversos, como livros, óperas, música, teatro e política, num tom de conversação “cultu”, sem ser formal.

Esse direcionamento nos leva a outra característica do jornalismo cultural em suas origens. Para além de fornecer informações sobre a cultura no cotidiano, ele tinha como ideal a formação e a ilustração dos leitores. Ideal que nos remete à noção de esclarecimento dos cidadãos que sempre acompanhou a atividade jornalística, refletindo o projeto iluminista da sociedade em que surgiu⁷. Essa formação se localiza sobre um pano de fundo conceitual que liga o termo “cultura” com a ideia de refinamento e educação formal, diferindo, portanto, do pensamento estabelecido pela Antropologia no final do século XIX, que classificou como cultura o universo de significações e valores de uma sociedade. A concepção romântica dessa palavra, também desenvolvida em meados do século XIX, foi a que prevaleceu, em parte, nas revistas, suplementos, páginas diárias e outros produtos do jornalismo voltados às manifestações culturais. Ela se refere ao trabalho intelectual e criativo humano e ao aperfeiçoamento espiritual, separado da “vida mundana”.

Com o passar do tempo, essa especialidade se consolidou em diferentes suportes e formatos, tratando de temáticas diversas e, principalmente após a segunda guerra mundial – quando a cultura foi incorporada nos processos de fabricação de mercadorias –, cada vez mais sintonizada com o circuito de produção e consumo de bens simbólicos, que tem a cidade como seu território por excelência. A partir de uma visão ampla, Rivera (1995, p. 19, tradução nossa) deixa transparecer essa sintonia em sua conceituação de jornalismo cultural ao defini-lo como:

[...] uma zona complexa e heterogênea de meios, gêneros e produtos que abordam com propósitos criativos, críticos, reprodutivos ou de divulgação, os terrenos das 'belas artes', das belas letras, as correntes do pensamento, as ciências sociais e humanas, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que têm a ver com a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos.

Ligado à lógica do mercado, o jornalismo cultural assumiu a tarefa de divulgar e

7 No decorrer dos séculos XVII e XVIII, quando surgiram os primeiros jornais periódicos, a disseminação de saberes passava a ser vista como algo tão importante quanto a prática da ciência (MORETZSOHN, 2007). A capacidade da imprensa de difusão de informações ia assim ao encontro do projeto iluminista.

avaliar os produtos que circulam no sistema da cultura, orientando os leitores em relação à oferta desse meio. Em seu aspecto de serviço, atua como guia. Os roteiros culturais dos jornais, por exemplo, propõem um concentrado acerca do que acontece no âmbito da cultura nas cidades, tendo herdado a função dos cartazes de programação do século XVI (MOGENDORFF, 2013), surgidos primeiramente na Espanha. Como esse consumo frequentemente pressupõe certo grau de formação, o jornalismo cultural vai além do simples agendamento, apesar de a agenda ser uma de suas marcas, principalmente na imprensa contemporânea⁸. O jornalista constrói uma ponte entre o sujeito criador da produção artística e o público, podendo tornar este último mais sensível às mensagens do primeiro, e mantendo, assim, seu ideal de formação. Como um ramo do jornalismo especializado, essa área se coloca como tradutora de saberes, democratizando o acesso à leitura de códigos artísticos.

Sendo assim, o jornalismo atua numa posição de intermediário do sistema cultural, sendo parte integrante desse sistema. Entendemos esse conceito a partir das ideias de Rubim (2008), destacando o aspecto relacional que ele carrega. Para o autor, o sistema cultural⁹ apresenta zonas de competência, instituições e atores distribuídos em movimentos e momentos articulados que podem ser identificados como: a) criação, invenção e inovação; b) divulgação, transmissão e difusão; c) troca, intercâmbio e cooperação; d) preservação e conservação; e) análise, crítica estudo, investigação, pesquisa e reflexão; f) consumo; g) organização. Tanto no âmbito da divulgação quanto no da crítica e interpretação, a imprensa atua e interfere.

Pensando especificamente no sistema artístico, foco da nossa problematização, recorreremos também às teorizações de Bulhões (1991, p.29). A autora, trazendo a importância de contextualizar a história da arte numa realidade social, de forma a ir além do estudo de artistas ou obras, define esse sistema como um...

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 de padrões e limites da “arte” de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.

Essa conceituação demonstra o caráter de autonomização do sistema, na medida em

8 Ao estudar o jornalismo cultural feito nos jornais brasileiros contemporâneos, Gadini (2009) constatou que 50% do espaço deles é dedicado a roteiros, programação televisiva e colunas sociais. Juntando ao jornalismo de variedades, a proporção desse espaço amplia-se para 60%.

9 Também utilizamos como sinônimo a ideia de “circuito cultural” para nos referirmos à movimentação e circulação no sistema cultural.

que ele impõe padrões à sociedade, criando regras próprias de nomeação. Tendo surgido, de acordo com a mesma autora, na Europa renascentista, ele se instituiu pela diferenciação entre o trabalho intelectual e o manual, que implicou a separação entre a arte e o artesanato e a hierarquização de práticas artísticas. A legitimação de artistas passou a ser realizada a partir de ideias preestabelecidas de “valor artístico” – não existem parâmetros universais e permanentes que definam essa concepção, o que nos leva ao aspecto arbitrário das normas do circuito. A elaboração simbólica que fica à margem do sistema, feita pelos estratos sociais não integrados a ele, não é contemplada no que se considera “oficialmente” como arte em um dado momento e sociedade.

Bulhões aproxima-se das noções de Bourdieu sobre campo artístico ao propor essas concepções. A estratégia da distinção do sistema, que legitima hierarquias e assimetrias sociais preexistentes, traz a importância da crença coletiva em valores artísticos determinados. Essa crença sustenta o caráter “mágico” e “sagrado” da obra de arte, questão desenvolvida por Bourdieu (2003). Quando reflete sobre as propriedades estéticas tidas como essenciais na definição de arte em uma época e lugar, o sociólogo francês afirma que elas são historicamente elaboradas nas disputas entre sujeitos e instituições pelo poder simbólico, apesar de serem vistas como naturais nas relações entre artistas, instituições e público.

A institucionalização do campo artístico mantém a sua autonomia ao renovar os seus rituais de reconhecimento, reafirmando as propriedades mencionadas em uma espécie de “empreendimento de alquimia social” (BOURDIEU, 2004, p.29) que cria o valor da obra de arte, assim como a crença nele. Esses rituais são cumpridos por instâncias determinadas – os locais de exposição (museus, galerias); os pontos de consagração (academias, salões); as instituições de reprodução de produtores e consumidores (escolas de Belas Artes); e os agentes especializados (historiadores da arte, críticos, colecionadores etc.) (BOURDIEU, 2003). O jornalismo, no seu desenvolvimento, acabou por estabelecer relações próximas ao campo cultural, de forma que, ao relatar eventos e ideias do sistema artístico, assume os seus valores. Nesse fazer, ele reproduz e reforça, por exemplo, o cânone, passando a impressão para o público de que essas “listas” do que é necessário conhecer e usufruir são naturalmente construídas.

Ao guiar o leitor na movimentação pelo circuito das artes e da cultura, o jornalismo seleciona artistas, espaços e processos, ampliando o seu alcance e consagração pública. Dessa maneira, pode-se dizer que ele influencia na configuração do sistema artístico ao lidar com o valor da visibilidade frente a um número grande de pessoas. Estabelecendo valorações e

hierarquias através das escolhas editoriais, seja pelo destaque, seja pela omissão, a mídia cria uma nova forma de legitimação, fora do campo artístico (GOLIN; CARDOSO, 2010)¹⁰. Por isso, o espaço jornalístico torna-se cobiçado pelos produtores das artes, que têm na exposição midiática uma forma de adquirir reconhecimento. Lembrando que a divulgação é mecanismo essencial para a própria existência da obra de arte, já que garante a sua circulação e consumo, essa exposição é prevista e estrategicamente pensada na esfera da produção artística.

É importante destacar que o contato entre campos distintos e relativamente autônomos – o jornalístico e o artístico-cultural – acontece como uma troca. Ao mesmo tempo em que empresta visibilidade a agentes do sistema artístico, a atenção dispensada pelos jornais a assuntos ligados à cultura mostra-se como fator de prestígio e diferenciação tanto para a publicação quanto para os leitores que se dedicam à leitura das páginas culturais. Isso ocorre porque o acesso ao conhecimento que permite a apreensão da produção das artes é desigualmente distribuído na sociedade. O gosto pelos produtos artísticos, assim como a sua fruição, consiste em elemento de status e distinção entre classes. Os suplementos, publicações que possuem uma vinculação forte com a literatura e os livros, por exemplo, demonstram que o jornal tem "objetivos nobres", para além do lucro, uma vez que o letramento é tido como um valor importante nas sociedades ocidentais (TRAVANCAS, 2001).

Mas sendo um campo autônomo apenas relativamente, o jornalismo é consideravelmente determinado por fatores decorrentes de sua relação com outras esferas sociais, em especial, a econômica. Bourdieu (1997) aborda essa característica chamando a atenção para a influência que os mecanismos de mercado podem exercer sobre a atividade jornalística e, conseqüentemente, sobre as relações estabelecidas nos campos nos quais ele interfere. Sujeito a forças externas, o jornalismo deixa-se definir, por exemplo, pelos critérios de audiência. Assim, a visibilidade que ele empresta para indivíduos de outras esferas sociais é um valor vinculado ao seu contexto e condições de produção.

Não diferindo do jornalismo nesse sentido, o campo cultural também está atrelado historicamente ao mercado e à industrialização da literatura, da arte, do cinema e do teatro (GADINI, 2009). No transcorrer do século XX, foram fortalecidos os laços entre essa esfera e o campo dos media: megafusões empresariais envolvendo setores da produção cultural abarcaram em um mesmo espectro informação entretenimento, produção intelectual e arte. É

10 No cenário contemporâneo, é possível identificar uma atenuação da importância da função do jornal no que diz respeito à visibilidade e à mediação, devido ao surgimento e estabelecimento de outras mídias. Com a internet, por exemplo, a divulgação torna-se mais fácil para os produtores culturais. Ainda assim, persiste a noção de prestígio em torno do jornalismo "tradicional", que se transfere muitas vezes para o meio virtual.

difícil separar esses setores, que se consolidaram como elementos constituintes da complexificação das sociedades urbanas. A relação entre o campo artístico e o campo do jornalismo é imbricada, já que a própria informação faz parte da produção cultural em certa medida.

A partir desse panorama, podemos afirmar que os produtos do jornalismo cultural – suplementos, críticas, resenhas, roteiros, crônicas –, com o passar do tempo, tornam-se vestígios a partir dos quais é possível extrair mapas que englobam não só os espaços, os eventos e os sujeitos proeminentes no sistema de produção da cultura, mas também valores estruturantes desse sistema. Isso porque noções acerca do que é arte e cultura em um determinado local e momento transparecem nas narrativas da imprensa – ela se mostra como uma plataforma interpretativa do pensamento de uma época (FARO, 2006). O caráter opinativo desse segmento, muito representado pela frequência de alguns gêneros jornalísticos em que a opinião é aspecto mais evidente, reforça esse comportamento, como veremos a seguir.

2.3 Coluna cultural: espaço fértil para a crítica e para a crônica

A carga de julgamento do jornalismo cultural é mais forte do que em outras editorias devido à própria natureza do objeto de notícia – mais simbólica do que factual – e a uma predisposição à avaliação, historicamente construída (GADINI, 2009). A expectativa do leitor de encontrar nas páginas culturais não só notícias, mas principalmente referências orientadoras, como apreciações e elementos de caráter didático, é tomada como um pressuposto na produção da informação nessa área. Munido desse tipo de conteúdo, o público estaria mais apto para a movimentação no campo da oferta de produtos da cultura, ou ao menos a par do que nele circula. Dessa forma, a suposta separação entre opinião e informação, que é vinculada à configuração moderna do jornalismo, ganha contornos específicos no jornalismo cultural: há a valorização mais marcante da opinião em comparação a outros setores especializados.

Essa separação diz respeito à organização dos formatos e conteúdos de acordo com os ideais da objetividade e da imparcialidade. No Brasil foi a partir da década de 1950, com o início da padronização dos textos da imprensa, que os textos mais caracterizados pela argumentação do que pela informação passaram a aparecer nas páginas do jornal diário em seções fixas, apartadas das notícias. Nesses espaços, a assinatura do jornalista, do crítico, ou

do escritor, se manteve como parâmetro de credibilidade, diferentemente do que acontecia com as notícias em geral, marcadas pelo processo de impessoalização. O gênero da coluna tornou-se espaço privilegiado para a expressão mais livre e autoral. Ele se estabeleceu na contramão da construção do anonimato do redator, permitindo a experimentação no texto (RIBEIRO, 2007).

O nome “coluna” é herança da antiga diagramação vertical dos jornais, em que os conteúdos textuais eram ordenados de cima para baixo, muitas vezes ultrapassando a fronteira de seu espaço pré-definido e invadindo a coluna ou a página seguinte. Em sua classificação de gêneros do jornalismo opinativo na imprensa brasileira, Melo (2003, p. 142) identifica-a como uma “colcha de retalhos com unidades informativas e opinativas que se articulam”. No jornalismo cultural este formato tem a função de movimentar os setores da cultura, divulgando programações, destacando lançamentos, projetando nomes, enfim, mantendo vivo o interesse dos leitores acerca de seus protagonistas. A coluna cria um clima emocional em torno do segmento, suscitando a atenção dos leitores para a produção cultural. Mas mais do que um gênero com características fixas, a enxergamos enquanto um espaço que pode abrigar diferentes tipos de textos, particularmente os não tão marcados pelo caráter informativo, como a crítica e a crônica.

A crítica moderna, em especial, como instância legitimadora do campo artístico (BOURDIEU, 2003) e mediadora de saberes dessa esfera, encontrou no jornalismo opinativo – e pode-se dizer, na coluna – um meio eficiente de difusão. Levando em conta a natureza híbrida de nosso objeto de estudo e sua intersecção com o sistema de cultura, acreditamos ser relevante recuperar a história desse gênero, a crítica, no sentido de compreender o seu funcionamento no contexto do jornalismo.

O surgimento da crítica de arte, datada dos séculos XVII e XVIII, relaciona-se com a consolidação da esfera pública burguesa nas sociedades europeias, quando as atividades culturais passaram a adquirir um caráter mais público, não restrito aos círculos da aristocracia. Expandia-se a cultura letrada e a arte deixava o círculo fechado de relações entre Estado, grandes senhores e artistas anônimos, para se adentrar no espaço de novas trocas comerciais. Exercida inicialmente em salões, cafés e clubes pela alta burguesia, a crítica aos poucos foi encontrando na imprensa uma forma de atingir o público leigo que passava a se interessar pela arte. O crítico de arte, figura separada da esfera da criação artística que se dedicava à interpretação e à valoração dessa criação, aparece em função desse nascente grupo que viria a validar a experiência artística (GUANIPA, 2006).

Esse processo se relaciona com a autonomização relativa do campo artístico, que implicou uma maior possibilidade para o artista liberar a sua subjetividade e revolucionar as linguagens. A crítica fornecia bases para que o público burguês frísse da produção transgressora que surgia, ocupando, assim, um lugar de intermediação. Por esse caminho, pode-se dizer que ela emerge da morte da comunicação entre artista e público (BORNHEIM, 2000), ou do distanciamento entre esses dois polos. A necessidade de mediação acontecia e acontece, “[...] em razão de uma arte cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos” (LEENHARDT, 2000, p. 20).

Em outras palavras, Argan (1988, p. 128) caracteriza essa mediação ligando-a ao caráter inacabado da obra de arte, decorrente de sua comunicabilidade não imediata, e evidencia a sua importância quando “se pretende que a arte seja acessível a toda a sociedade, uma grande parte da qual vê ainda fechado o acesso à fruição e ao consumo da cultura”. Podemos extrair dessa constatação o caráter pedagógico da crítica, que é também abordado por Leenhardt (2000). Ao trazer o caso das artes visuais, ele demonstra a importância de um intermediário na medida em que não se aprende a ver como se aprende a ler. Traduzindo para a linguagem verbal, dominada pelo público, uma linguagem visual ainda não apreendida, a crítica atua, segundo o autor, como uma “escola do ver”.

Essa ideia nos remete, mais uma vez, ao projeto iluminista, demonstrando a afinidade desse gênero com o ideário do jornalismo cultural. Ao veicular a crítica, a imprensa veio a atender à demanda pela apreciação leiga das artes, contribuindo com o ideal de democratização da cultura e com a auto ilustração. Mas ainda que exista, em geral, uma série de procedimentos que guiam a avaliação estética e leitura da obra de arte feita pelos críticos, é importante notar que o trabalho deles consiste em uma interpretação possível, e não na única existente. A obra ganha sentido no contato do espectador, e o crítico é apenas um deles.

Bourdieu (2004), inclusive, enxerga a crítica não como uma tradução, mas sim como uma criação de segunda ordem, afinal, o discurso sobre a obra consiste em um momento de criação dela, na medida em que lhe confere sentido e valor. Sendo uma das instâncias de reconhecimento do campo artístico, como vimos, a crítica participa do processo de sacralização da obra e da própria criação do valor artístico, assim como da crença que se tem nele. Ser selecionado entre os diversos artistas para a avaliação e “decodificação” ao público já é uma forma de legitimação, ainda mais se recuperarmos o aspecto da visibilidade que permeia o jornalismo (FREITAS; GOLIN, 2011) e, em especial, a coluna.

A permanência do crítico em um lugar demarcado do campo jornalístico, a relevância da publicação em que suas ideias são veiculadas e o seu próprio discurso participam da construção da autoridade desse agente. É interessante notar que, como observam Freitas e Golin (2011), ainda que a crítica possa se apegar a valores dominantes da arte e da cultura, o sujeito mediador, utilizando-se dessa autoridade e de sua credibilidade, tem a liberdade de questionar parâmetros consagrados, de dar espaço para ideias emergentes ou mesmo periféricas do sistema artístico, de despertar discussões, de desencadear polêmicas e de provocar reflexões sobre a produção artística e cultural.

É preciso também levar em conta que esse gênero ganha contornos específicos no espaço do jornalismo, já que é condicionado por critérios da área e gerado num contexto de produção que implica pressões e restrições. A crítica jornalística pretende se comunicar com clareza, dirigindo-se a um grande número de pessoas, de diferentes graus de formação. Já a crítica acadêmica, que tem nas universidades o seu lugar primordial e nos pares o seu público, segue regras “científicas”, como a linguagem formal e a abordagem teórico-metodológica objetiva.

Esses tipos de crítica, no Brasil, desenvolveram-se separadamente em especial a partir de um dado momento histórico: os anos 1960. Nas duas décadas anteriores ocorreu um forte debate acerca do estatuto do crítico, como investiga Flora Süssekind (2002). A autora identifica nos anos 1940 o surgimento de uma tensão nessa área, ocorrida entre dois modelos de críticos: o do “homem das letras”, correspondente ao bacharel, e o da “especialização acadêmica”. O primeiro grupo, caracterizado pela não-especialização de seus agentes, tinha como marcas de sua atuação a oscilação entre a crônica e o noticiário, o cultivo da eloquência, a adaptação ao ritmo industrial da imprensa, o diálogo estreito com o mercado – com o movimento editorial seu contemporâneo – e a defesa do impressionismo e do autodidatismo. Já o segundo grupo era composto pelos egressos das faculdades de Filosofia criadas no Rio de Janeiro e em São Paulo na década de 1930, interessados “na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica” (SÜSSEKIND, 2002, p. 17).

Ao longo do tempo, a voz do crítico diletante foi deslegitimada concomitantemente ao processo de autonomização do campo cultural e de profissionalização do jornalismo. Isso porque que a adoção no Brasil do modelo de jornalismo norte-americano – da primazia da informação sobre a opinião – em detrimento do modelo opinativo, de influência francesa, restringiu o espaço da subjetividade do crítico, dando mais visibilidade ao factual. No jornalismo cultural esse factual se liga à divulgação. As resenhas passaram assim a ocupar

mais espaço, de forma que a crítica foi transferida às universidades, onde os valores próprios do campo artístico tinham mais condições de ser esmiuçados por especialistas. Mas esse movimento não foi linear e nem definitivo. Aproximações e distanciamento entre a academia e o jornalismo marcaram e ainda marcam a trajetória da crítica no país.

Como Aldo Obino ingressou na imprensa na década de 1930, e levando em conta o estilo de seu texto, fazemos uma aproximação do seu perfil com o dos “bacharéis”, críticos de rodapé, também chamados por Sússekind (2002) de “críticos-cronistas”. Essa última denominação traz à tona a afinidade desse grupo com um gênero fundamental no jornalismo brasileiro que está inclusive nas origens de uma nascente imprensa cultural no século XIX no país: a crônica¹¹. Tal vinculação deve-se não só ao local onde essas críticas da primeira metade do século XX eram veiculadas nos jornais – os rodapés, espaço dos folhetins e do relato de “coisas leves”¹² –, mas também à forma de escrever dos comentaristas de cultura, que, por mais que carregasse uma pretensão de imparcialidade nas avaliações, sugeria uma intimidade com o leitor.

Ao tratar dos críticos de teatro do início do século, Sússekind (2002, p. 62) observa que o tom de seus textos era o de “conversa ao pé do ouvido”. Eles até mesmo dirigiam-se diretamente ao público imaginado, seu interlocutor. Além de permitir um ar de proximidade, a crônica toma como matéria-prima os assuntos do cotidiano, explorando o que acontece nas ruas e tematizando a urbanização. João do Rio é uma figura emblemática nesse sentido, já que, através de sua produção, documentou o dia a dia no Rio de Janeiro do início do século XX, tendo sido inclusive um dos precursores da reportagem no país. Gênero literário, a crônica nasce atrelada ao espaço da imprensa, marcada pelo caráter efêmero – poderíamos dizer, “descartável” – desse espaço.

A própria origem etimológica do termo nos leva à ligação com o tempo, já que a palavra *crônica* desenvolve-se a partir de “Chronos”, o deus do tempo na mitologia grega. A sua temporalidade difere da dos outros gêneros literários, o que consiste em um dos aspectos que a colocam em uma posição, como afirma Antônio Cândido, menor – “Graças a Deus!” – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós” (CÂNDIDO, 1981, p. 5). Ela se aproxima do jornalismo pela urgência, por focar-se no tempo presente que se esvai, diferentemente de outras formas literárias que, tradicionalmente calcadas no espaço do livro,

11 Piza (2004) ressalta que o gosto nacional pela crônica contribuiu para atrair a literatura para o jornalismo.

12 Os jornais brasileiros importaram o modelo do folhetim (*feuilleton*) francês no século XIX. Ele ocupava os rodapés dos jornais e objetivava o entretenimento dos leitores, oferecendo romances em capítulos. Nesses espaços também apareciam conteúdos de “variedades”, como piadas, dicas de culinária e beleza, críticas de peças, etc.

pretendem perdurar. Ainda assim, a experimentação estilística e a marca da autoria mantêm a afinidade desse gênero com o labor de escritores e agentes do campo das Letras¹³.

São diversas as especificidades da crônica enquanto gênero literário, e sobre elas vários autores já se debruçaram. Não cabe a este estudo esmiuçar essas diferenças, mas é interessante observar a ligação desse tipo de texto com a fragmentação, que é típica do contexto sociocultural de aceleração da vida em que a crônica, e o próprio jornalismo, surgiram. A crônica expressa um olhar sobre fragmentos de vida que se opõe à noção de vida acabada, própria do romance clássico e da epopeia, como afirma Resende (*apud* EDM, 1997). Ao constituir-se sobre estilhaços do cotidiano, ela demonstra um interesse nas mínimas e pequenas histórias em vez de preocupar-se com uma “História total” (SANTOS, 2009).

Tematizando a cidade, ela lança recortes interpretativos e sensíveis do espaço urbano para o consumo do leitor:

É na estética da crônica que o pormenor esvaziado do sentido cotidiano, catado no chão das ruas da grande metrópole, ressurgue aos olhos do observador como material poético ou histórico. A linguagem, pela via da crônica, fragmenta-se e *vitriniza-se* para passear feito *flâneur* pela cidade, recolhendo seus resíduos, suas ruínas e devolvendo-os em forma de mercadoria (SANTOS, 2009, p. 17).

Com o passar do tempo esses “resíduos”, ou “ruínas”, recolhidos pelas crônicas, podem se tornar dados importantes para historiadores desvendarem as cidades – ou melhor, as leituras existentes sobre a cidade. Edom (1997), ao tomar a crônica jornalística como objeto de pesquisa para reconstituir imagens de Porto Alegre em uma época em que a literatura feita no RS ainda não dedicava espaço às questões urbanas – do fim do século XIX até o início do século XX –, utiliza a metáfora da arqueologia para falar sobre o trabalho de extrair essas imagens dos registros escritos. De fato, “escavar” esses documentos procurando vestígios permite vislumbrar aspectos interessantes de um território vivo e mutante.

A autora revisita as reflexões de Gomes (1994), que desenvolve a ideia da existência de um “livro de registros da cidade”. Esse livro seria formado por ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura etc. Recuperando elementos desse conjunto, seria possível realizar aproximações com o espaço urbano, físico e subjetivo de determinado período. Ainda que a sua fragmentação dificulte essa reconstrução, é possível, nesse fazer, rastrear uma espécie de cartografia da cidade. Sendo o texto produto da

13 Nomes consagrados desse campo, inclusive, utilizaram o espaço dos folhetins para difundir a sua produção literária, como Machado de Assis e José de Alencar.

experiência subjetiva humana, tal cartografia seria condicionada pelas percepções de quem elaborou esses fragmentos. Afinal,

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade, não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre nacionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 1994, p. 24).

A crônica, marcada pelo estilo autoral e pela descrição sensível da urbe, é, portanto, um documento rico a partir do qual podemos nos acercar das imagens da cidade, espaço sempre multiplamente significado. Mas classificar o texto de Aldo Obino puramente como crônica, ou mesmo como crítica, consistiria em uma aproximação forçada de sua configuração. Não é nosso objetivo encerrar as *Notas de Arte* em um rótulo, mas sim explorá-las em suas características gerais e particularidades. O que podemos afirmar é que Obino cumpriu com uma função de intermediário no sistema artístico ao divulgar e avaliar eventos e agentes desse sistema, portanto alguns de seus valores nos relatos, e registrou fragmentos da vida cultural de Porto Alegre ao explorar a movimentação artística nos diferentes espaços da cidade. Ele produziu anotações, principalmente sobre a arte local, que permitem entrever uma série de fatores que estruturaram o circuito de cultura em dados momentos históricos, assim como imagens da capital gaúcha. Essas anotações englobam um misto de elementos de diferentes gêneros jornalísticos, e podem participar da constituição de uma cartografia viva da cidade. Revisitamos a biografia do colunista para tentar entender o seu perfil enquanto autor de textos e, por essa lógica, de mapas.

2.4 Aldo Obino: um assíduo narrador da cultura local

Aldo Mariante Obino nasceu em 25 de outubro de 1913, na cidade de Porto Alegre. Seu pai, João Obino, era filho do arquiteto italiano José Obino e de Ana Azevedo Blingini Obino. José projetou teatros, praças e igrejas no interior do RS, como a Catedral de São Sebastião em Bagé, e ao final da vida, abriu uma marmoraria na Rua Riachuelo, trabalhando com arte funerária. João Obino, casado com Alayde Obino, teve cinco filhos, sendo Aldo Obino o penúltimo. Após trabalhar como gerente da Hidráulica Guaibense e da estrada de ferro Porto Alegre-Taquara, foi convidado por Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior para assumir a gerência do Correio do Povo, por indicação do esposo de sua tia. Ocupou esse cargo

por 25 anos entre fins de 1905 e 1931, e preparou Alcides Gonzaga, filho do primeiro gerente do jornal, para ser seu sucessor.

Sempre houve por parte da família de Aldo Obino um estímulo ao contato com a arte e seu estudo. Todos os filhos de João Obino tiveram iniciação em alguma área artística – instrumentos musicais, declamação e desenho, por exemplo –, incentivados pelo pai. A presença da música, em especial, marcou o ambiente em que cresceram, como demonstra o depoimento do próprio jornalista, que também aprendeu cedo a tocar piano e flauta: “Quando o pai fazia aniversário, a família inteira se reunia. Era lindo. Havia três ou quatro pianistas; às vezes eu ficava nervoso e errava as notas. Era chamado de 'caradura'. Outros cantavam ou declamavam” (OBINO, 2002, p. 13). Uma de suas tias, que era cantora, o levava aos concertos do *Club Haydn*¹⁴. Além disso, o meio escolar dos colégios Rosário e Anchieta, em que teve a sua formação básica, foram propícios para o desenvolvimento do gosto pela música, uma vez que eram oferecidas aulas de canto e instrumentos.

O estudo da flauta não esteve presente na vida do colunista apenas na infância. Em carta escrita em 18 de novembro de 1936 para a sua irmã Idalina, que era pianista formada pelo Instituto de Belas Artes (IBA), ele revela seu esforço, mesmo tendo consciência de que não atuaria como músico: “Até hoje cismo de estranhar um companheiro de estudo que eu gastasse dinheiro e esforço em cultivar a Música, sem ter nenhuma intenção de tirar dela proveito material”. No mesmo texto ele descreve com entusiasmo as músicas que estava aprendendo, pontuando as descrições com elementos contextualizadores de cada obra e assim demonstrando conhecimento e interesse sobre a história. Ele não esconde as dificuldades, como a de tocar sendo acompanhado pelo seu professor ao piano.

14 Associação musical amadora fundada em 1886 em Porto Alegre, que contava com uma orquestra própria. Sobreviveu até 1968.

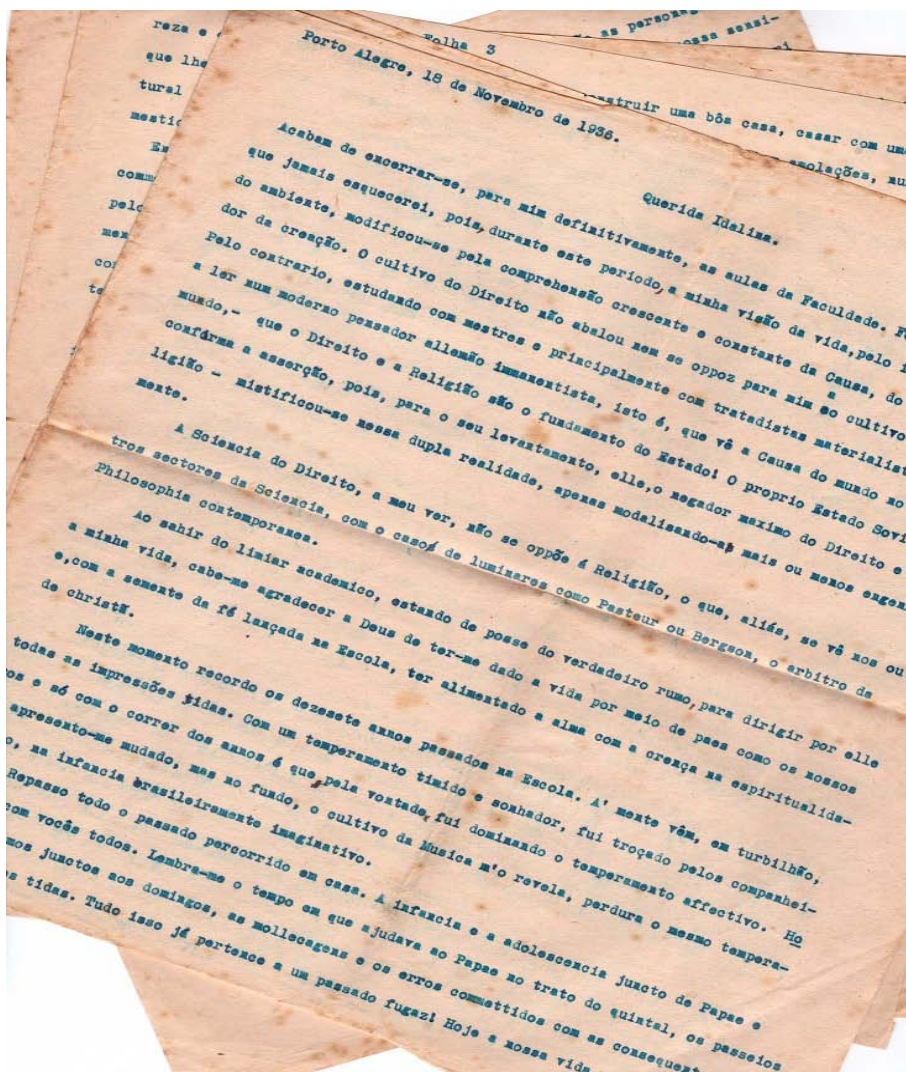


Figura 1 - Carta de Obino a sua irmã Idalina
 Fonte: arquivo pessoal de Aldo Obino

Obino ingressou no *Correio do Povo* em 1934, com 21 anos, como arquivista de clichês e fotos, tendo no ano seguinte se transferido à redação, assumindo principalmente a cobertura cultural do jornal. Em 1938 começou a assinar a coluna diária *Notas de Arte*, passando a identificar-se como crítico de arte do diário. Este espaço era voltado para a divulgação e avaliação de múltiplas manifestações artísticas, o que não impedia Obino de realizar pautas para outros setores do jornal, como ele mesmo comentou: “eu fazia de tudo entrevistas, reportagens. E também aceitei assinar as críticas. No começo o rol era pequeno, depois foi aumentando até que peguei todas as artes: música, teatro, artes plásticas” (OBINO, 2002, p. 21). Foi por incentivo de Lia Bastian Meyer, bailarina clássica pioneira no ensino da dança em Porto Alegre, de Leo Schneider, o último diretor do *Club Haydn*, e de Júlio Gral, seu professor de flauta, que ele decidiu assumir a tarefa do comentário cultural do diário.

Desse primeiro estágio, ele destaca o prazer de trabalhar no jornal na mesma carta escrita para a sua irmã, anteriormente mencionada:

Estou bem afeiçoado ao *róseo*¹⁵; sinto-me bem trabalhando modestamente na empresa que papai tão bem alicerçou e desenvolveu. De quando em quando, faço reportagens, variando assim de serviço. A minha seção, que é a do arquivo de clichês, está com a organização desenvolvida, mas ainda falta completá-la.

Além da coluna, Obino escrevia com frequência artigos para a seção “Editoriais e colaborações” do *Correio do Povo* sobre filosofia, ensino, intelectuais e livros, dentre outros assuntos. Para este espaço, ele também redigia coberturas de palestras na Universidade e crônicas sobre a cidade de Porto Alegre. De tempos em tempos, o colunista elaborava listas dos artistas e personagens importantes da área da cultura que morriam. Quando não assinava como Aldo Obino, colocava as suas iniciais, A.O., ao final do texto – suprimiu a inicial do sobrenome de sua mãe, “M”, para evitar apelidos. Além disso, realizou algumas colaborações com o diário *A Nação*¹⁶, e foi um dos que assistiu à criação da Associação Rio-grandense de Imprensa (ARI) em 1935, tendo sido o último sócio fundador da entidade a falecer. Seu último trabalho fixo na imprensa foi no *Jornal do Comércio*, onde colaborou livre e gratuitamente de 1989 a 1995, a convite do crítico de cinema Hélio Nascimento.



Figura 2 - Obino na redação

Fonte: arquivo pessoal/reprodução do livro *Aldo Obino – Notas de Arte*

15 O *Correio do Povo*.

16 *Jornal* ligado à Igreja Católica, fundado em São Leopoldo no ano de 1871 sob o nome de *Deutsches Volksblatt*. Em 1891 foi transferido para Porto Alegre, onde foi editado até fins da década de 1960, quando teve sua circulação suspensa devido a problemas financeiros.

Obino teve a oportunidade de viajar algumas vezes, participando de congressos nacionais e da banca de jurados de eventos culturais, especialmente de artes visuais. Realizou quatro excursões à Europa, conhecendo países como Inglaterra, Itália, Grécia, Hungria e Alemanha. Eventualmente, escreveu sobre a cultura desses lugares em seu espaço no jornal. Visitou ainda a Argentina e o Uruguai, lugares que foram frequentemente tematizados nas *Notas de Arte*.

A proximidade com a questão da cultura e das artes, em especial da literatura, sempre foi visível no Correio do Povo, que, por muito tempo, foi um espaço privilegiado de expressão da intelectualidade local (GALVANI, 1995). Já nas primeiras edições, ainda no século XIX, eram publicados folhetins, rodapés e romances estrangeiros em série. Importantes nomes das letras como Mario Quintana e Erico Verissimo chegaram a colaborar com o diário ao longo do século XX. E a relação com a esfera da cultura não se limitava ao impresso. Havia no início do século XX no próprio jornal, no salão nobre, um piano pelo qual passavam os concertistas que se apresentavam no Theatro São Pedro (OBINO, 2002). Além disso, como será mais bem explorado no próximo capítulo, entre fins dos anos 1940 e início dos anos 1950, a companhia jornalística manteve no seu primeiro andar um auditório que funcionava como galeria de arte, estabelecida quando os espaços dedicados às artes plásticas estavam começando a surgir. Obino realizou a cobertura de várias exposições ocorridas no jornal.

Em 1967, surgiu o Caderno de Sábado, suplemento cultural fundamental no cenário jornalístico porto-alegrense que durou até 1981, quando foi substituído pelo caderno Letras e Livros. Ele veio a ocupar o lugar das duas páginas culturais anteriores, que semanalmente traziam textos aprofundados principalmente sobre Literatura e História, coordenadas por Carlos Reverbél. Obino não chegou a participar dessas experiências, mantendo-se na cobertura jornalística diária que circulava no corpo do jornal. Um dos motivos para esse distanciamento, segundo Antônio Hohlfeldt¹⁷, foi a questão do tempo, uma vez que o colunista se dedicava também ao magistério, e os suplementos exigiam artigos mais elaborados.

A formação de Obino ocorreu na Faculdade de Direito da Universidade Federal do RS, então denominada Universidade de Porto Alegre, de 1932 a 1936. Direcionando-se para a área da Filosofia, interessou-se pelo pensamento de Tomás de Aquino, pensador que foi foco de seus estudos. De 1938 a 1968, atuou como professor no Colégio Universitário, em 1942

17 Informações obtidas a partir da entrevista realizada com Antônio Hohlfeldt, mencionada na introdução (transcrição no Apêndice A).

incorporado ao Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Ali, lecionou disciplinas relacionadas à Filosofia, que ele declarou ser a sua área de preferência: “No colégio, ofereceram-me: Filosofia ou Literatura? Em Literatura, ofereciam-me 800 mil-réis e na Filosofia, 300 mil-réis. Disse que queria os 300; não estava interessado na Literatura. Não queria correr atrás de romancistas e poetas. O meu destino era a Filosofia” (OBINO, 2002, p. 21). Foi ainda um dos fundadores da Associação de Professores Católicos do Estado, criada por Armando Pereira Câmara – magistrado que também fundou o *Jornal do Dia*¹⁸ –, e participou da revista *Estudos*, lançada em 1940, desta associação. Armando Pereira Câmara foi seu professor na Faculdade de Direito e amigo próximo.

A sua carreira no magistério teve influência nos seus textos, como é possível notar no artigo “O homem e o jogo”, de cinco de julho de 1962. A motivação para a escrita parte de uma situação escolar: “Estudávamos em aula um dia desses os fatores que marcam a personalidade humana, quando os alunos pediram, a propósito da competição brasileira no prélio mundial de futebol, que disséssemos algo e assim, o que até então vínhamos de há muito refletindo, veio à tona”, diz o primeiro parágrafo. Pelos diários de classe que ele guardou, visualiza-se a sua organização como professor: nas primeiras páginas encontra-se a relação de alunos com a lista de presença, e ao longo dos cadernos, seguem-se anotações diárias sobre os conteúdos lecionados.

18 Jornal de orientação católica que circulou por aproximadamente 20 anos no RS.

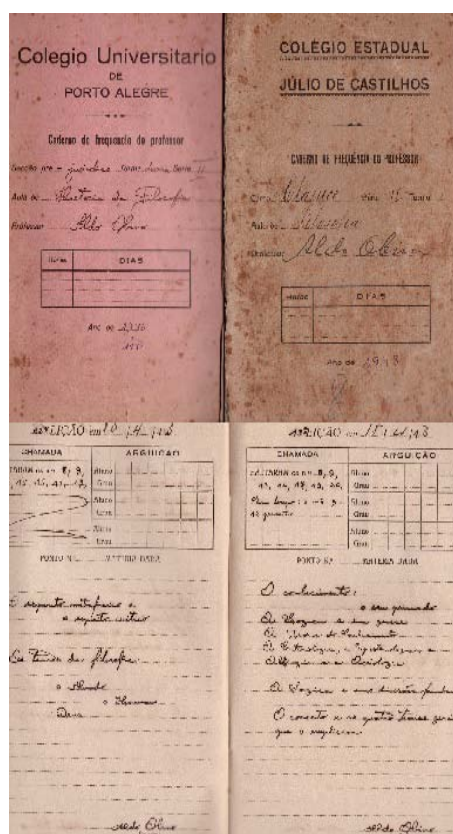


Figura 3 - Diários de Classe de Obino
Fonte: arquivo pessoal

Obino refletia muito sobre a questão do ensino, como é possível perceber não apenas pela sua participação na revista de Armando Câmara, que era voltada para esse assunto, mas também por alguns textos de sua autoria, por ele arquivados. É o caso de “O professor e o estudante”, que não está datado, mas foi escrito em seus primeiros anos de magistério, motivado pela comemoração do dia do professor – ele menciona que o documento consiste em “considerações generalizadas de um novato que leciona no estágio intermediário do ensino nacional”. Nesse texto, o jornalista demonstra preocupação com o momento histórico de aceleração da vida na cidade, que afetava a educação:

O professor se depara com massas convergentes de jovens e moços que têm formação heterogênea. São estudantes que procedem de todos os pontos do Estado. Grande número de personalidades em formação. A vida cosmopolita da capital os vai fusionando no urbanismo, com rapidez e todas as suas características. O aluno está em trânsito não só de idade, mas, principalmente, de tempo, o qual, por todos os motivos, é de transição. Estamos transitando uma Idade Nova. O espetáculo do mundo é, pois outro fator geral que o professor tem a considerar. (...) A receptividade e o senso de adaptação a tudo isso exigem dele que estude não exclusivamente nos livros de sua especialidade e nos de cunho geral, mas que leia e saiba compreender o livro da vida, cujas páginas são desmedidas e viradas com uma rapidez de que todos se queixam.

Foi a partir dos anos 1960 que ele passou a focar-se mais na cobertura de artes plásticas, devido ao ingresso no jornal de outros colaboradores, como os jornalistas Maria Abreu e Paulo Antônio, que cobriam a música, e mais tarde, Antônio Hohlfeldt, que escrevia sobre teatro e outros assuntos. As *Notas de Arte*, a partir de 1963, passaram a aparecer apenas sob a cartola “Artes”, mantendo as mesmas características. Em coluna de 17 de maio de 1966, sobre seus 30 anos de atuação crítica de arte, Obino abordou essa mudança pensando na necessidade de setorização da cobertura cultural do jornal, em consonância com a evolução do circuito de cultura da cidade:

Sempre achamos que seríamos o derradeiro crítico entre nós a acumular as tarefas, quando a metrópole do RGS não tinha movimento suficiente para a imprensa ter tanta divisão de trabalho. De alguns anos a esta parte, o movimento musical, que chegou a um ponto de estabilização, viu o evoluir do movimento das artes plásticas e teatrais. Temos dado cobertura a tudo, sem faltar a nada, mas chegamos à encruzilhada divisora das tarefas. Cessa agora nossa azáfama em torno da Música, cujo encargo passa a outras mãos.

Por esse trecho se nota também a consciência do colunista quanto à abrangência de sua cobertura cultural. Ele inicia a reflexão afirmando: “De Olinto de Oliveira, Leonardo Truda, Fábio de Barros e Miranda Netto aos interregnos de Tomas Tompson Flôres, Paulo de Gouveia e Arlindo Ramos, nenhum terá coberto um ciclo histórico e evolutivo como o nosso em sua duração e testemunha de nossa vida artística”. Obino escreveria por mais quase duas décadas no *Correio do Povo* depois da publicação desse texto, o que dá uma nova amplitude à importância do registro cultural por ele realizado.

A constância de sua presença nos eventos artísticos sobressai-se como qualidade que ficou na memória de quem o conheceu. Armando Almeida, artista plástico e ex-diretor do MARGS, por exemplo, ao falar sobre a cena artística de Porto Alegre dos anos 1970, destaca que o jornalista era um dos poucos críticos de arte que registravam praticamente toda a movimentação nessa área: “sempre andava com um caderninho debaixo do braço, anotava tudo o que via e perguntava muito” (ALMEIDA, 2005). Tal assiduidade resultou na constituição de um amplo arquivo de textos de sua autoria, ao qual ele aparentemente recorria para construir seus relatos, pois sempre trazia referências da trajetória de artistas e galerias ao abordar, por exemplo, exposições individuais e coletivas.

A questão da memória foi cara a Obino ao longo de sua vida: no apartamento em que viveu seus últimos anos, na Rua Fernando Machado, localizada na região central de Porto Alegre, ele guardava inúmeras pastas, envelopes e sacolas contendo recortes de jornal,

anotações, fotografias. Foi permitido à pesquisadora conhecer esse espaço, que se mostrou marcado pelo comportamento de colecionador do seu antigo habitante. O vasto arquivo ali encontrado proporcionou a identificação de vestígios de diversos momentos da história cultural do RS, assim como a maior compreensão do universo em que viveu o colonista. Algumas obras de arte decoravam as paredes do local e livros sobre filosofia, arte, literatura e história, além de enciclopédias, ainda estavam no escritório.

As *Notas de Arte* eram organizadas em pastas e sacolas separadas por temas e entremeadas por reportagens de revistas e jornais sobre assuntos correlatos. Convites para exposições e espetáculos também eram guardados, assim como algumas cartas, páginas datilografadas, anotações e diários escolares. Foram-nos emprestadas as sacolas relativas às artes plásticas, que aparentemente tinham sido revisadas pelo jornalista para serem passadas ao MARGS, na ocasião da preparação da já citada coletânea de suas colunas. A ordem dos arquivos não era cronológica, o que dificultou a catalogação, mas permitiu a visualização da variedade de elementos arquivados – variedade essa que dialoga com as formas do texto em estudo, muito ligado à retomada histórica e à contextualização. Focamo-nos na aproximação dos arquivos relacionados à década de 1950 devido às opções de pesquisa. Esse período será explorado na sequência, em suas nuances históricas, sociais e culturais, especificamente no Brasil.

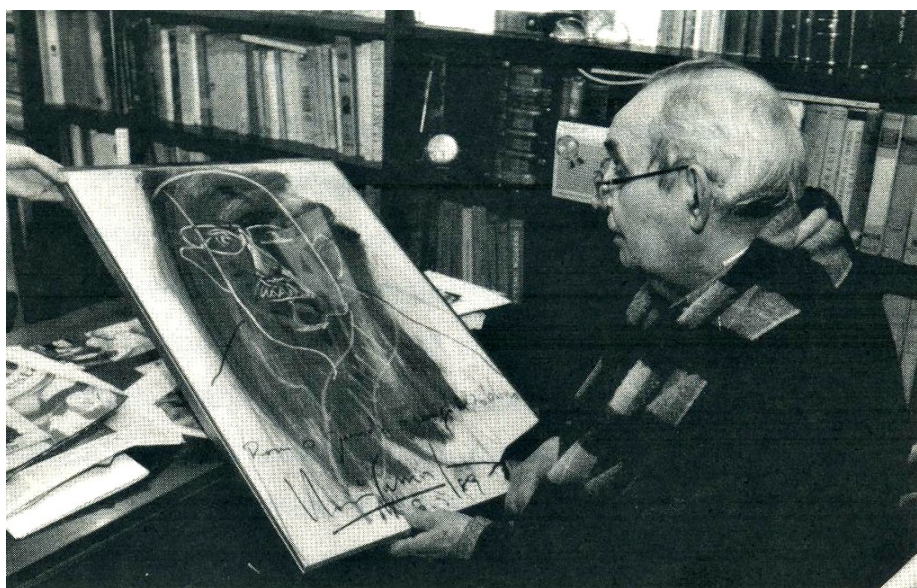


Figura 5 - Obino e o retrato feito por Iberê Camargo
Fonte: Walter Fagundes/reprodução do livro *Aldo Obino – Notas de Arte*.



3 A DÉCADA DE 1950 – ARTES VISUAIS E IMPRENSA NO BRASIL

Delineado o posicionamento teórico que enviesa o nosso olhar sobre o objeto de pesquisa, e reconstituída uma breve biografia do autor em estudo, mergulhamos no contexto histórico em que as colunas de Aldo Obino que analisamos estavam inseridas. Levando em conta que tanto a produção jornalística quanto a produção artística se dão a partir das condições políticas, sociais e culturais de cada época, para responder aos objetivos desta investigação, consideramos importante compreender como essas condições se estabeleceram e influenciaram a atuação de produtores culturais e jornais na década de 1950.

Sendo assim, este capítulo se ocupa de definir parâmetros para a elaboração das unidades de contexto que balizarão a análise das *Notas de Arte*, em mais uma etapa da construção do objeto teórico. Em um primeiro momento, exploramos a institucionalização do campo das artes nos grandes centros urbanos brasileiros e a dinamização do circuito artístico no contexto regional. Em seguida, trazemos elementos explicativos acerca da profissionalização e autonomização do campo jornalístico nacional, refletindo sobre como esse processo se configurou e teve repercussão na imprensa do estado. A urbanização que aconteceu paralelamente a esse desenvolvimento também é explorada, de forma a estabelecer relações entre as suas consequências na cultura e na sociedade que se modernizava.

3.1 Artes visuais: institucionalização e renovação no sistema artístico das grandes cidades brasileiras

A década de 1950 foi marcada por transformações culturais nas grandes cidades que apontavam para o sentido da renovação, a palavra de ordem do período. Novas linguagens surgiam em diferentes áreas, como a arquitetura, a literatura, as artes plásticas, as ciências sociais e a própria mídia, em sintonia com uma nascente concepção de progresso. São Paulo se estabelecia como uma metrópole, representando o veloz movimento em direção à modernidade que atravessava o país. O tempo ganhava um novo sentido social nos centros urbanos, de forma que o presente, como o “momento da vivência das infinitas possibilidades da vida moderna” (ARRUDA, 1997, p. 40), passou a ser a referência fundamental, carregada pela ideia de um futuro promissor.

No eixo central do Brasil, que incluía São Paulo e Rio de Janeiro, uma ruptura com o passado era desencadeada por diversas ações do tecido cultural, que mais tarde entraram para a história como representativas do momento que se vivia. A tradição era revisitada com o objetivo de reafirmar a originalidade das novas propostas, num contexto caracterizado pela

revisão permanente. Essa realidade acabou gerando uma aceleração dos processos históricos, justamente em um período em que a história era suspensa em função de um movimento para frente, traduzido também nas rápidas mudanças urbanas que envolviam os habitantes nesse mesmo sentimento. As cidades se transformavam, cresciam em amplitude e em altura e ganhavam fortes elementos de planejamento.

O espírito progressista estava associado às condições políticas e econômicas do país (DURAND, 1989). Nesse momento histórico, o Brasil saía de um regime comandado pelo presidente Getúlio Vargas, cujo governo conduziu um profundo rearranjo político nacional. De 1929 a 1945, observou-se a derrocada da República oligárquica, seguida de uma ditadura que beneficiou a economia urbana. O empresariado industrial, as classes médias e o operariado tornaram-se importantes bases de apoio às forças políticas. A industrialização passou a ser o eixo central da economia, o que gerou uma reestruturação produtiva no país em sintonia com a ideia de superação do atraso. Setores da indústria cultural começavam a dar sinais de estabelecimento como indústria de massa, cada um com seus contornos específicos, ao mesmo tempo em que uma classe média consumidora firmava-se nas cidades. A mobilidade intensificou-se no plano social, o que gerou um alargamento dos estratos médios.

O fim do Estado Novo e da censura em 1945, e o conseqüente clima democrático, permitiram que a criatividade de grupos científicos e culturais aflorasse. A produção intelectual, muito politizada, era então marcada por discussões decorrentes do pós-guerra e da Guerra Fria e polarizada entre as ideologias do comunismo e do anticomunismo. Houve a expansão e consolidação de centros de pesquisas no processo de institucionalização das ciências sociais. Abreu (1996) observa que se alteraram também os quadros de influência dos intelectuais: passaram a ser mais valorizados os profissionais de formação técnico-científica do que os de formação humanística-jurídica. Essa mudança se relaciona com o fato de que projetos de desenvolvimento para o país estavam sendo colocados no centro do debate acadêmico. O olhar voltado ao futuro também ingressava na sociologia, no sentido de que se pensava a ciência social como “fonte de planejamento da sociedade, capaz de reorientar e equacionar soluções, tendo em vista a modernização” (ARRUDA, 1997, p. 49).

Também carregando a meta de planejamento, a arquitetura moderna ajudava a construir uma imagem de progresso urbano, de cidade civilizada, cujas remodelações eram pensadas racionalmente, levando em conta não só a questão de população, mas em especial o aspecto cultural. A atuação de Oscar Niemeyer ganhou destaque nesse processo através de projetos como os que se concretizaram no parque Ibirapuera, em São Paulo, tendo em vista o

abrigo da exposição do IV Centenário da cidade em 1954. Segundo Arruda (1997, p. 49), eles compuseram “uma cidade modernista dentro da metrópole”, selando a imagem da capital paulista a partir de uma nova feição da urbanização. Em Brasília, o projeto desse arquiteto, ao lado do urbanista Lúcio Costa, colocou-o em uma posição de vanguarda no que diz respeito à tradução do espírito modernizador nacional em construções públicas.

A idealização da capital do país aconteceu no final da década, mesma época em que movimentos renovadores no âmbito cultural tiveram sua inserção ampliada. A Bossa Nova misturava o samba tradicional com elementos do jazz, propondo novas formas de interpretação musical e abrindo definitivamente a possibilidade da influência estrangeira nessa esfera. A poesia também ganhou novos traços, seja pelo concretismo, que valorizava a questão gráfica e visual da palavra, seja pelo engajamento político. A tendência à politização e à inovação chegava também ao cinema – a linguagem fílmica era colocada em experimentação pelo Cinema Novo, que apesar de ter vindo a se desenvolver mais nos anos 1960, teve suas origens em debates de meados do decênio anterior. Os cineastas desse movimento propunham a elaboração de uma forma particular do Brasil de fazer os filmes, mais realista, contra o artificialismo atribuído à produção norte-americana hegemônica. Eles traziam às telas problemas sociais do Brasil, alimentando-se também das contradições e conflitos originados do processo modernizador.

As artes visuais, nesse contexto, impulsionavam as vanguardas do período, sendo consideradas por Martins (1978) como o centro de gravitação da vida intelectual da década. Elas estabeleceram uma íntima relação com o espaço do jornalismo, tornando-se a faceta mais visível da introdução dos novos movimentos culturais nos jornais. Nos suplementos literários que começavam a aparecer nos grandes periódicos, elas marcavam presença tanto no nível da crítica quanto na apresentação gráfica. Mudanças visuais nas páginas desses cadernos, vinculadas a correntes das artes, representavam o rompimento com antigas linguagens, como aconteceu no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em seu envolvimento com os artistas neoconcretistas. O caderno foi palco da divulgação das ideias desse movimento carioca, tanto através de textos quanto através da sua visualidade. Ele constituiu-se em laboratório para uma reforma gráfica que se estenderia para todo o jornal.

O movimento Neoconcreto surgiu como uma reação a outro, anterior: a expressão brasileira do concretismo. Nascido em São Paulo, este era coberto pelo espírito de metropolização da cidade. Os artistas que assumiram e elaboraram o pensamento concretista, organizados em torno do grupo *Ruptura*, afirmavam “o primado da imagem, da forma sobre a

representação do conteúdo, da expressão que se auto referencia, dessa existência em si, desse tempo presente” (ARRUDA, 1997, p. 46). Era uma arte que continha um senso de racionalidade, positivista na medida em que trabalhava a geometria guiada por leis inteligíveis, científicas¹⁹. Ao mesmo tempo ela se integrava à sociedade industrial, podendo ser lida enquanto um produto. Tal concepção contribuiu com a evolução das artes gráficas, da publicidade e do design industrial, revelando também a ligação entre artistas e setores do empresariado.

O aparecimento de alguns projetos significativos no final dos anos 1940, que contribuíram com a remodelação do sistema artístico de cidades como São Paulo, vincula-se com essa relação entre agentes artísticos e industriais. Na capital paulista, por exemplo, entre os anos 1929 e 1945, a animação do campo das artes era feita por uma pequena elite com vivência na Europa que, devido à guerra, tinha dificultada a visita a centros de cultura europeus, como Paris. Entre 1947 e 1951 surgiram novos atores e instâncias de legitimação, o que indicava para uma institucionalização do campo. Os empresários Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo foram protagonistas nesse processo: o primeiro fundou o MASP em 1947, propondo-se a constituir uma coleção com pretensões de representatividade internacional e reunindo nomes consagrados; o segundo fundou o MAM em 1948 e encabeçou as primeiras bienais de São Paulo, a partir de 1951. Matarazzo esteve ainda à frente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e do Teatro Brasileiro de Comédia. A concretização desses projetos davam ares de metrópole à cidade e revelavam a ascensão de uma burguesia que buscava legitimação através do financiamento da cultura.

Durand (1989) analisa o surgimento dessas iniciativas no contexto sociocultural paulista. A criação do MASP fazia parte de uma estratégia de autopromoção de Chateaubriand e de seu conglomerado de comunicação, os Diários Associados. As artes plásticas divulgavam-se bem pela mídia impressa – reportagens sobre exposições em revistas tinham muito potencial de promoção – e a partir de eventos ligados a elas, despertava-se entre classes médias urbanas – o público dos veículos de comunicação de Chateaubriand – o respeito à cultura “superior”. Assim, a arte começou a fazer parte dos interesses de círculos da alta burguesia e de sua sociabilidade. O investimento em um acervo cheio de nomes de pintores conhecidos, portanto, era tático. De forma semelhante, os feitos de Ciccillo Matarazzo na área cultural agregavam valor à imagem da família Matarazzo e à sua atuação como empresário na

19 O movimento Neoconcreto, do Rio de Janeiro, questionou essa racionalidade agregando o aspecto da sensibilidade e da subjetividade de artistas na produção de obras de arte.

indústria: a vinculação com as bienais era carregada de um caráter de inovação, assim como as ideias de arte que elas ajudavam a propagar²⁰.

Paralelamente a esse processo, ocorreu, após a segunda guerra mundial, um surto de museus, que se relaciona com a participação da iniciativa privada, encorajada pelo bom momento econômico do país, na criação de uma rede de equipamentos culturais. Além do MASP e do MAM-SP foi fundado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1948, por iniciativa de um grupo de empresários presidido por Raymundo Ottoni de Castro Maya. Ao mesmo tempo, avançava a profissionalização dos *merchants* de pintura, dos antiquários, dos técnicos ligados à preservação do patrimônio artístico e difundia-se o colecionismo privado. Ou seja, havia sinais de estruturação e consolidação do campo artístico nos centros urbanos do Brasil.

3.1.1 Dinamização do circuito das artes de Porto Alegre

Ao longo da primeira metade do século XX, elementos indicativos de um processo de modernização tomaram forma tanto na constituição urbana de Porto Alegre quanto na arte nela realizada. Na década de 1950, eles ganharam feições mais cosmopolitas principalmente no que diz respeito à urbanização. A capital gaúcha, apesar de acompanhar com mais lentidão as transformações nacionais devido à sua posição geográfica, econômica e política periférica²¹, via intensificar-se, no período aqui em estudo, a renovação na sua paisagem.

Houve um processo de verticalização especialmente na região central. O prédio mais alto da cidade até hoje é dessa época – o Edifício Santa Cruz, na Rua dos Andradas, projetado em 1957, que possui 34 pavimentos e foi também pioneiro a utilizar estrutura de aço. Eram edificadas grandes obras públicas a partir de padrões da arquitetura modernista, como o Palácio da Justiça, cuja construção iniciou-se em 1953, e o Palácio Farroupilha, sede da Assembleia Legislativa do estado, que começou a ser erguido em 1955. Em 1959 foi ainda inaugurado, após dez anos de obras, o Hipódromo do Cristal, que ostentava traços totalmente vinculados ao estilo moderno, tendo sido concretizado sobre uma área aterrada do Guaíba.

O rápido crescimento populacional gerava a demanda por soluções habitacionais em

20 Cabe lembrar que a emergência do movimento concretista possui pontos de contato com a exposição de Max Bill, realizada no MAM paulista em 1950.

21 Não pretendemos que o termo “periferia” tenha aqui uma conotação negativa. Entendemos que essa posição implica em configurações e nuances específicos em comparação ao eixo Rio-São Paulo. Sobre esse assunto, compartilhamos com as considerações de Krawczyk (2005, p. 131), que afirma que “centro e periferia não são elementos antitéticos, mas complementares”.

grande escala. O Conjunto Residencial Passo D'Areia é um dos casos de construções elaboradas a partir dessa demanda, assim como os prédios cada vez mais altos. No fim da década, foi implantado o primeiro Plano Diretor de Porto Alegre, elaborado por Edvaldo Paiva e Demétrio Ribeiro, demonstrando a consciência da necessidade de um novo tipo de planejamento, pensando na cidade como um todo e nas especificidades de cada zona.

As ideias que embasavam a construção da nova capital do Brasil eram referência para os projetos levados a cabo em nível local. A preocupação com questões de arquitetura e urbanismo foi evoluindo no desenrolar da década, como é possível notar pelas impressões registradas pelo próprio colunista em estudo nas *Notas de Arte*. Em 1958, Obino chamava a atenção para esse cenário na coluna “A progressão de Porto Alegre”, de 31 de maio:

A cidade aumenta continuamente a sua população e é a que atualmente mais constrói no país e se expande verticalmente e avança sobre o rio em diferentes direções, com o sentido da horizontalidade. Com mais de meio milhão de habitantes e uma população flutuante ponderável ela atualmente pode contestar a Oscar Niemeyer, que há poucos anos dizia não haver nada a notar na arquitetura de nossa cidade.

O aumento do número de automóveis em circulação e a ampliação da cidade em direção a zonas então não habitadas foram algumas das questões expostas lado a lado, ou até mesmo em conexão, com a questão da arte nos textos do jornalista. O crescimento urbano foi acompanhado por uma complexificação gradual do sistema local de cultura, e especificamente de artes plásticas. Obino enxergava esse movimento em simbiose com o as mudanças na urbe.

O mercado para as artes nos anos 1950 se desenvolvia a partir do aumento expressivo do número de exposições individuais e coletivas, relacionado ao aparecimento de novas galerias em espaços culturais. Anteriormente, e no início da década, a movimentação artística girava em torno, além do Instituto de Belas Artes (IBA) – instituição centralizadora do sistema –, da Associação Francisco Lisboa, fundada em 1938, e da Casa das Molduras. Como o próprio nome indica, esta tinha como foco de atuação a molduraria, mas estabeleceu-se como galeria profissional na cidade ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960. Até o final do decênio, o número de espaços dedicados às artes viria a aumentar significativamente na cena cultural porto-alegrense.

Num processo paralelo ao investimento dos Diários Associados no setor artístico, e de outros órgãos da imprensa nacional, a Companhia Jornalística Caldas Júnior também se envolveu com a cena das artes plásticas, patrocinando-a. Como observa Durand (1989, p. 126), “de modo geral, a crônica da difusão do modernismo em artes plásticas entre 1940 e

1960 assinala amiúde exposições em sedes de jornais e outras formas de apoio ligando imprensa, ou, mais genericamente ainda, indústria cultural e artes plásticas”. O jornal Correio do Povo criou um auditório que permaneceu aberto de 1947 a 1953. Funcionando também como galeria, ele ficava no primeiro andar do prédio da esquina da Caldas Júnior com a Rua da Praia e abrigou algumas importantes exposições, como a de pintores brasileiros modernos de 1947²², organizada pelo escritor Marques Rebelo. O jornalista e artista plástico Osvaldo Goidanich era o principal animador do espaço.

Ações do poder público indicavam para uma nova dinâmica no sistema – instituições culturais tomaram forma a partir da criação, em 1954, da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. O Instituto Estadual do Livro, a Feira do Livro e a Discoteca Pública Natho Hehn são exemplos de iniciativas surgidas nesse contexto que se mantêm até hoje, sem contar o MARGS. Seguindo a tendência nacional de fundação de museus, ele foi criado no mesmo ano da mencionada divisão, mas só em 1957 ganhou um espaço próprio, no *foyer* do Theatro São Pedro – espaço no coração da cidade.

Apesar de não ser um lugar propício em termos técnicos, a localização foi fundamental para que se chegasse a um grande público – aquele que frequentava o teatro, a ópera e os concertos, mas ainda não estava habituado à pintura e outras expressões visuais, a não ser a tradicionais paisagens e a “uma florzinha com uma gota d’água em cima”. Quem fez essa observação, utilizando esse termo, foi Ado Malagoli (2005, p. 38), artista que esteve à frente da criação da instituição, sendo seu primeiro diretor. Essa sede quase “acidental” no teatro foi apontada por Ruth Malagoli (2005, p. 56), sua viúva, como fator importante no que diz respeito à formação de um público para as artes em Porto Alegre. Ela lembra que “havia espetáculos quase todas as noites no Theatro São Pedro e, nos intervalos, o público, curioso, subia as escadas que levavam ao *foyer* para ver o que havia 'lá em cima', criando o hábito de visitar o Museu”.

Em entrevista para o Boletim do Museu em 1984, o próprio Ado Malagoli deixou registrado o seu protagonismo na formação do público local para as artes, o que também levou a consequências financeiras para artistas: “Com uma série de palestras, e trazendo artistas de renome lá de fora e apoiando os de renome de dentro, essa burguesia despreparada para as artes plásticas começou a se habituar. Para os artistas da época, o mercado começou a

22 Esta exposição, que era itinerante, contou com obras de vinte artistas, entre eles Iberê Camargo, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Ela trazia aval da comunidade artística estrangeira, tendo sido lançada em 1945 na cidade de La Plata pelo artista argentino Emilio Pettoruti, que mantinha contato com os artistas modernistas brasileiros (BOHNS, 2005).

melhorar” (MALAGOLI, 2005, p. 38). Agregando ao nascente MARGS a sua formação como museólogo pelo Museu do Brooklin, pertencente à Universidade de Columbia – instituição em que também estudou História da Arte e restauração de pinturas –, ele deu início à reunião de uma coleção de arte em geral, não focada em períodos históricos e movimentos. Utilizava como verba, em parte, a venda de quadros das exposições temporárias que passavam pelo espaço do *foyer*.

Malagoli representa um grupo de agentes que, na contramão de um fluxo de consagração em direção ao centro do país, se estabeleceram no RS. Nos anos 1950 os artistas gaúchos ainda miravam suas trajetórias no Rio de Janeiro e em São Paulo, locais em que o mercado de artes era mais promissor (BOHNS, 2007). Paulista, o pintor, que também foi professor no IBA, ajudou a desenvolver um senso de profissionalismo nas artes rio-grandenses, incentivando os seus alunos a desenvolverem suas habilidades e estilo e não interferindo diretamente em suas produções. Ao gerir o museu de arte, utilizou seus conhecimentos de museólogo quando ainda não existiam profissionais dessa área na cidade.

Mas se, por um lado, o sistema artístico progredia em termos de novas instituições e novos agentes, por outro, a questão estética não se atualizava na mesma velocidade. Um discurso conservador predominava nessas instituições, que tinham dificuldade em assimilar as novidades modernizadoras, sejam elas as internacionais, sejam as nacionais que se configuravam em São Paulo e Rio de Janeiro na interação com as vanguardas europeias.

O IBA, instituição-mãe do sistema desde o início do século, representava uma visão “oficial” do que era a boa arte, bastante ligada à tradição. Ele exercia, através dos Salões de Arte, uma importante função na consagração dos artistas, configurando-se claramente como uma das instâncias legitimadoras do campo. Estes eventos, segundo Krawczyk (2005, p. 108), se constituíam para os seus participantes como “uma necessária fatalidade para integrar o mundo dos artistas como igual” e também como um espaço de grande visibilidade. O autor chama a atenção para o fato de que “a partir da imagem do 'palco', imediatamente associada ao termo 'teatro' – do grego *theátron*, 'lugar aonde se vai para ver' – é evidente o significado do artista se destacar no salão: a garantia de ir à cena, de ser visto”.

As premiações dos Salões, com seus diferentes graus de valoração, indicavam os valores estéticos dominantes no RS. Nos anos 1950 é possível perceber o conservadorismo que regia essa escola – foi demorada a consideração de artistas que se colocavam em posição de mais proximidade com as tendências modernistas, mesmo os que já integravam o corpo docente do instituto (KRAWCZYK, 2005). Quando eles começaram a fazer parte do grupo de

premiados, cabiam-lhes prêmios inferiores aos dos artistas que bebiam das referências da tradição pictórica do século XIX brasileiro, ou de movimentos então consagrados, como o impressionismo, o pós-impressionismo e o expressionismo. Ainda assim, cabe notar que a legitimação do modernismo ocorrida nos grandes centros do país levava à consideração em nível regional da importância de se olhar para as novas tendências.

Apesar dessa marcante inclinação à tradição do Belas Artes, ocorriam desde os anos 1940 algumas tentativas de insurgência contra o gosto instituído. Como destaca Bohns (2007), o rompimento com o ensino tradicional, que buscava um padrão de excelência a ser atingido pelo aprimoramento da lida com certas técnicas por parte dos estudantes, foi representado pela inserção de autodidatas no meio artístico. Esse processo se relacionava com a disseminação de material informativo sobre arte, decorrente da evolução da reprodução de imagens e dos meios de comunicação de massa. Além disso, associações e agrupamentos de artistas permitiam o encontro entre iniciantes e consagrados, de forma a criar alternativas para a formação em artes. A Associação Francisco Lisboa, por exemplo, trabalhava desde os anos 1930 no sentido de dinamização do campo – ainda que a sua orientação, de modo geral, tenha sido resistente às inovações modernistas, assim como o IBA²³.

Os Clubes de Gravura²⁴, criados no início de 1950, também tensionavam os valores artísticos dominantes no RS, num momento em que inquietações artísticas começavam a se relacionar com a preocupação social tanto em termos de temáticas quanto em termos de métodos. Como observa Scarinci (1982, p. 112), “a gravura veio a constituir o lugar da renovação das ideias estéticas e do choque das orientações artísticas, além de pronunciar as ideologias que assolavam as artes no país”. Vinculados ao realismo socialista, os artistas que formavam esses clubes viam a arte como possibilidade de transformação social. Enquanto o sistema formal de ensino excluía técnicas como a gravura, consideradas “menores”, eles investiam nela como uma opção radical no sentido de aliar arte e política. Como temas, elegiam principalmente as difíceis condições de vida no interior do estado.

Desconectados dessa tendência, artistas “oficiais” trabalhavam em grandes obras públicas, patrocinados pelo Estado e pela Igreja, sustentando a ideologia hegemônica desses

23 Scarinci (1982, p. 65) comenta essa posição, que pode ser considerada conservadora, da associação de artistas: “A Associação Francisco Lisboa manifestava, nos seus começos, forte tendência para adesão aos padrões consagrados e acadêmicos, muito embora desejasse modificar as formas de legitimação e consagração até então monopolizadas pelo Instituto (de Belas Artes). Parece, no entanto, que seu ideal era ser reconhecida como igual à instituição oficial. Nesse sentido procurava o mesmo, uma identificação pouco criativa”.

24 Vasco Prado e Carlos Scliar formaram o Clube de Gravura de Porto Alegre e Glenio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves, o Clube de Gravura de Bagé.

poderes. Aldo Locatelli e Antônio Caringi são figuras emblemáticas nesse sentido, tendo feito importantes trabalhos na década de 1950. O primeiro, italiano, pintou no RS murais a partir da tradição da pintura europeia, mas incorporou também elementos modernistas, representando temáticas religiosas e de formação cultural da região. O segundo realizou esculturas ligadas à exaltação dos feitos da nação e do estado, condizentes com um discurso nacionalista, remanescente da era Vargas e ainda muito presente na cultura brasileira nessa década – a escultura *O Laçador*, apresentada em 1954, insere-se nesse percurso.

Outros movimentos que vinham sendo gestados desde fins dos anos 1940 tomaram corpo na década de 1950, trazendo diferentes questões ao debate artístico. Artistas como Cristina Balbão, Paulo Flores, Plínio Bernhardt e Vitório Gheno, pensando na formulação de uma estética moderna que estivesse relacionada com a identidade do povo brasileiro, formaram a Associação Araújo Porto Alegre. Eles promoviam viagens de estudo a locais históricos, focando principalmente no barroco, estilo considerado autêntico nacional, e documentando patrimônios públicos na luta pela sua preservação. Outro agrupamento importante foi a Sociedade de Amigos da Arte (SADA), que existiu entre os anos de 1954 e 1955. Criada por Aldoir Vaz de Oliveira, a sociedade reunia artistas que não se enquadravam em outros agrupamentos e queriam expor suas obras. Além desses dois grupos, havia ainda a associação de Alice Soares e Alice Brueggmann, a ARCA, que se dedicava a representar temas do RS, mas sem a dramaticidade dos Clubes de Gravura, e também o grupo Bode Preto, voltado ao cartunismo e marcado por uma postura irreverente.

O surgimento de novas instituições, agrupamentos e galerias apontava para a importância da formação de um público local para os artistas plásticos, para além das tentativas levadas a cabo por Malagoli no MARGS. A crítica de arte em jornais teve um papel fundamental nesse processo, traduzindo a linguagem especializada do campo cultural para os leitores e situando-os num contexto de aparecimento de múltiplas poéticas (KERN, 2007). Além de Aldo Obino, Clóvis Assumpção e Fernando Corona, que tinham carreira respectivamente na literatura e nas artes plásticas, avaliavam a movimentação do circuito de cultura através das páginas do *Correio do Povo*, como colaboradores eventuais. É importante também destacar a participação de Ângelo Guido nesse contexto. Pintor e crítico de arte, ele publicava seus textos no *Diário de Notícias*, da rede dos *Diários Associados*, desde 1928.

Mais para o final da década, houve algumas tentativas de acostumar o olhar do público às novas formas das artes plásticas no próprio IBA, evidenciando que a necessidade de atualização interferia na programação mesmo dessa instituição tradicional. Dois eventos

ocorridos lá deslocaram a atenção do eixo Rio-São Paulo para o sul: o 1º Congresso Brasileiro de Artes, com importantes convidados e discussões sobre políticas culturais nacionais; e o Salão Pan-americano, que ocupou todo o prédio do Instituto exibindo trabalhos de diversos países, clássicos e modernos, abstratos e figurativos. Nesse momento surgiu também a primeira Escolinha de Artes do RS, demonstrando uma preocupação com a formação para a leitura e produção da arte desde a infância.

Assim, nos anos 1950, um conjunto relativamente diversificado de ideias e manifestações movimentavam a cena cultural da cidade que crescia, envolvendo as instâncias de formação, de consagração, de produção e de recepção. A imprensa cultural, da qual Obino fazia parte, apropriava-se de alguns valores que estavam em disputa no sistema, participando da sua constituição cotidiana e do seu registro a partir das condições empresariais e redacionais específicas da época, que exploraremos a seguir.

3.2 Imprensa: autonomização e profissionalização do jornalismo nacional

Se retornarmos ao desenvolvimento do jornalismo ocorrido paralelamente à urbanização no século XIX na Inglaterra e nos Estados Unidos, encontraremos pontos de contato entre aquela realidade e a que o Brasil atravessou a partir dos anos 1900. As transformações sociais que se sucederam culminaram com a metropolização de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro na metade do século. Apesar da urbanização tardia do país, a aceleração no ritmo de vida do homem da cidade se deu em uma medida comparável à tematizada pelo nascente jornalismo informativo da *penny press*. As mudanças urbanas das quais falava João do Rio, por exemplo, compuseram o cenário na qual a reportagem se estabeleceu na imprensa nacional, ocupando o lugar em que anteriormente predominavam os artigos políticos. Houve um aumento significativo da alfabetização e, como já foi dito, o estabelecimento de uma classe média consumidora nas cidades. Um público leitor, que incorporava novos hábitos urbanos e desenvolvia novas sensibilidades frente ao espaço social, se formava, interessado em consumir informação, em se entreter e em ficar por dentro das novidades do seu tempo.

Ou seja, a modernização do jornalismo brasileiro ocorreu em sintonia com a modernização da sociedade e das cidades, num movimento parecido com o que permitiu o fortalecimento do jornalismo de matriz informativa nos países mencionados. Nos anos 1950 essa tendência encontrou o seu auge. O espírito da aceleração ganhava eco na imprensa, que

mudava em termos de forma gráfica e textual para se ajustar à nova percepção social do tempo presente, participando também da construção da experiência desse tempo. Profundas reformas ocorreram nos grandes jornais do país e, em especial, nos cariocas, no sentido de aumentar a velocidade da produção e adequar a notícia ao ritmo de leitura do homem, que cada vez mais tinha pressa em viver o momento.

Não se tratou de uma ruptura, mas sim da consolidação das transformações que vinham acontecendo desde o início do século, quando a objetividade, a neutralidade e a imparcialidade – noções atreladas ao jornalismo moderno – tomavam força. A própria questão da velocidade vinha ganhando proeminência, e já em meados dos anos 1940 era identificada poeticamente, no que diz respeito à esfera da produção da notícia, por Drummond de Andrade (*apud* COSTA, 2005, p. 106) no seu *Poema do Jornal*: “O fato ainda não acabou de acontecer/ e já a mão nervosa do repórter/ o transforma em notícia./ O marido matou a mulher./ A mulher ensanguentada grita./ Ladrões arrombam o cofre./ A polícia dissolve o *meeting*./ A pena escreve./ Vem da sala de linotipos a doce música mecânica”.

O jornalismo realizado no Brasil na fase anterior a esse período era ligado ao modelo francês: desenvolvia-se na proximidade com a técnica literária e era feito por escritores-jornalistas, diletantes e intelectuais, que tinham a atividade como um “bico”. A opinião era valorizada pela forte presença de gêneros como a crônica e o artigo, e via-se nos textos com frequência um claro engajamento político. Aos poucos, a imprensa foi abandonando o lugar da experimentação estilística e da polêmica, ou do jornalismo chamado de romântico e boêmio, e pela adoção de técnicas que pretendiam a objetividade, ganhou restrições formais. Num momento de estabelecimento de novos valores de uma categoria profissional específica, a impessoalidade sobrepôs-se no espaço do jornal à assinatura do escritor. Nessa conjuntura, perdiam terreno o velho estilo textual, a adjetivação, o beletismo literário e o “nariz de cera”²⁵ (PEREIRA, 2011).

De acordo com Ribeiro (2007), esse processo se inseriu num contexto de autonomização, ainda que incipiente, do campo jornalístico em relação às esferas literária e política: a imprensa fundava a sua legitimidade, coberta de uma aura de fidelidade aos fatos e alicerçada em uma matriz informativa. Isso acontecia pela adoção de procedimentos discursivos como a padronização estilística e a construção do anonimato dos redatores,

25 Jargão jornalístico que designa o parágrafo introdutório em um texto em geral colocado para atrair a curiosidade do leitor. Em oposição ao “lead”, próprio da modernização da imprensa, não vai direto ao ponto, tende a ser prolixo e às vezes possui elementos opinativos.

ocorrida principalmente na segunda metade da década. Manuais de redação e copidesques²⁶ formalizavam o ideário moderno, e o privilégio passava a ser dado à informação – a “verdade” –, supostamente separada da opinião.

Tais medidas também visavam a aumentar a comunicabilidade, implicando uma restrição do código linguístico do jornalismo. Para garantir a impessoalidade, que consiste no ocultamento do sujeito da enunciação – ou na tentativa de apagamento da função mediadora do discurso jornalístico, de forma a passar a impressão de que “os fatos falam por si” –, um estilo direto, sem o uso de metáforas, narrado em terceira pessoa, passou a imperar. Os adjetivos e outras marcas de subjetividade também se tornaram elementos a serem evitados, assim como pontos de exclamação e reticências. Dessa forma, firmava-se uma concepção de jornal como um espelho da realidade, da qual os acontecimentos, na forma de notícias, surgiam “naturalmente” (RIBEIRO, 2007).

Esse movimento se conecta à maior influência norte-americana na cultura brasileira, substituindo a francesa que predominava anteriormente. Tendo construído solidamente, após a primeira guerra mundial, sua hegemonia, os Estados Unidos alçaram-se como modelo de nação cosmopolita e civilizada, tornando-se referência para ações de ordem pública no Brasil. O projeto de Brasília – o símbolo máximo do progresso acelerado e do sucesso do desenvolvimentismo –, é reflexo dessa tendência: assim como o Rio de Janeiro na época de Pereira Passos, ela funcionou como a vitrine do país, porém, mirando no padrão de Washington, e não mais de Paris (RIBEIRO, 2007). A sua construção teve efeitos ideológicos na população das grandes cidades, que se engajavam no sonho progressista.

A mencionada influência se fazia sentir em diversos âmbitos do consumo, inserindo-se no meio cultural pelas produções hollywoodianas, pelo *rock'n'roll* e pela publicidade. Por esse caminho, ela criava desejos, padrões de comportamento e novos sentidos estéticos. A pujança da imprensa que se desenvolvia naquele país veio a aliar-se à inclinação à vinculação cultural brasileira com os Estados Unidos, determinando a tomada do seu jornalismo como referência para adequar a imprensa nacional aos novos tempos. As reformas redacionais, gráficas e editoriais que tomaram forma nos diários ligaram-se à naturalização do modelo norte-americano de fazer jornal.

Silva (1990), ao estudar os desenvolvimentos da presença de características da imprensa norte-americana em jornais brasileiros, ressalta que alguns dos jornalistas que

26 Grupo de revisores que, se necessário, reescreviam as matérias dos repórteres para dar-lhes uma unidade de estilo.

encabeçaram inovações significativas do período tiveram experiências nos Estados Unidos nos anos 1940, como Pompeu de Souza e Danton Jobim, que atuaram na modernização do Diário Carioca; Samuel Weiner, do Última Hora; e Alberto Dines, que coordenou reformas no Jornal do Brasil. A implantação do *lead*, que levava os redatores a concentrarem os elementos informativos do texto respondendo no primeiro parágrafo às perguntas “quem?” “fez o quê?” “quando?” “onde?” “como?” e “por quê?”, foi um símbolo importante da consolidação dessa nova forma de jornalismo: acompanhava a noção de velocidade da vida na sociedade industrial. A nova racionalidade temporal foi incorporada também na “pirâmide invertida”, outra técnica norte-americana que ordenava o relato dos textos pela relevância das informações, de forma que o leitor poderia informar-se rapidamente sobre o que o jornal considerava como essencial dos acontecimentos.

O design dos jornais também passava por um processo de reformulação, no mesmo sentido de afastamento da influência francesa. Em vez de muitos títulos e de uma hierarquização precária, baseada nas possibilidades de distribuição da maior quantidade possível de conteúdo nas colunas verticais, passou-se a valorizar a distribuição visual racional de elementos nas páginas. Essas mudanças portavam a meta de tornar a leitura mais agradável. Elaborando boxes, entretítulos, fotografias, destaques etc., a partir de uma coerência interna, os jornais demonstravam uma preocupação que já era visível em revistas. As capas começavam a se mostrar como vitrines do que poderia ser encontrado o miolo da publicação, sendo elemento de chamariz para o leitor-consumidor. A experiência de aprimoramento gráfico-visual do Jornal do Brasil (JB), que como foi mencionado anteriormente, iniciou com a intervenção de artistas ligados ao neoconcretismo no Suplemento Dominical do diário, foi emblemática nesse sentido.

Mas é preciso levar em conta que a autonomização do jornalismo brasileiro nos anos 1950 não se deu de forma definitiva e homogênea. O JB mostra-se como um exemplo da integração que ainda existia entre o espaço jornalístico e a literatura, ou, mais propriamente, a intelectualidade. Ao analisar esse período, Pereira (2011) destaca que, ao mesmo tempo em que se iniciava a separação das redes de cooperação de jornalistas e intelectuais, pela autonomização do jornalismo e a imposição de fronteiras entre essa atividade e a literatura, a imprensa engajava-se nas discussões políticas e culturais como espaço de debate. Os intelectuais encontravam em páginas como as dos suplementos literários meios de expressão, de forma que ainda não havia uma divisão clara das identidades desses dois grupos. Foi

apenas no final da década que os egressos dos cursos universitários de jornalismo²⁷, com uma formação diferente da dos homens de imprensa de então, começaram a se fazer mais intensamente presentes nas redações, amparados por um processo de reconhecimento social da profissão e com a garantia de salário que assegurava a dedicação total à atividade jornalística.

Se, por um lado, a nova audiência referendava e demandava uma produção noticiosa voltada para a informação direta, também havia público para o texto opinativo, argumentativo e literário, como é possível perceber pela proliferação nesse período dos já mencionados suplementos culturais, além das seções dedicadas à arte e à literatura. Esses espaços, a maior parte dirigidos por sujeitos do campo literário, funcionavam nos anos 1950 como “pontos de encontro de gerações de escritores nascidas entre 1880 e 1930” (COSTA, 2005, p. 121).

A separação entre o campo jornalístico e o campo político também deve ser relativizada. Apesar de a imprensa aparentemente se mecanizar pelo desenvolvimento de métodos industriais na produção de seu discurso, nessa década era comum o engajamento de jornais com ideias e projetos de certas facções políticas. Muitos adotavam as novas técnicas norte-americanas e as colocavam a serviço desses projetos, como foi o caso do Última Hora, envolvido com o populismo varguista. Como destaca Pereira (2011), é preciso complexificar esse olhar no sentido de conciliar a politização das vanguardas artísticas e intelectuais no Brasil, assim como os debates públicos desencadeados pelo clima democrático, com a tendência do jornalismo de se fechar em torno de técnicas.

Além disso, apesar da influência norte-americana ter ficado marcada como fundamental nessas reformas, a modernização do jornalismo brasileiro não pode ser equiparada sem reservas à que aconteceu nos Estados Unidos, principalmente quando pensamos no fator empresarial e administrativo. Se lá a publicidade, na conjuntura do estabelecimento de uma indústria cultural, possibilitou o aparecimento de jornais de grande tiragem e baixo custo, aqui, a transformação do jornalismo nos anos 1950 foi financiada em considerável medida pelas relações arcaicas, políticas, que ainda regiam a esfera da imprensa. Na esfera administrativa das empresas de comunicação, havia nesse momento histórico um hibridismo entre fatores de autonomização e dependência dessas relações, apesar dos esforços de profissionalizar também os setores administrativos (RIBEIRO, 2007).

27 O curso superior de jornalismo foi criado por Getúlio Vargas por meio do Decreto nº 5.480 em 13 de maio de 1943, mas apenas em 1947, após a regularização de seu funcionamento, foi de fato concretizado, na Fundação Cásper Líbero (São Paulo). No Rio de Janeiro, a primeira Faculdade de Jornalismo foi a da Universidade de Brasília, atual UFRJ em 1948.

A expansão do sistema bancário ajudava na consolidação do jornalismo industrial, uma vez que os bancos estatais emprestavam dinheiro para a expansão e aprimoramento dos jornais. O aquecimento da economia nacional, em função principalmente de ações políticas do governo de Juscelino Kubitschek, refletia-se num maior faturamento dos periódicos e na possibilidade de incremento dos parques gráficos. Mas a publicidade só vai se estabelecer plenamente a partir da década de 1960, quando, assim como aconteceu nos Estados Unidos, impôs-se uma racionalização da produção jornalística que apontava para a implantação de um jornalismo de massa. Ou seja, a imprensa viria a ser incorporada na esfera da indústria cultural, não dependendo tão claramente de apoio político para se manter.

3.2.1 A emergência do Correio do Povo como jornal hegemônico no RS

No RS, o processo de modernização do jornalismo se deu de maneira mais lenta em parte devido à amplitude menor da imprensa em relação ao Rio de Janeiro, onde as mudanças foram mais visíveis e revolucionárias. A emergência do Correio do Povo como jornal hegemônico na década de 1950 decorre dessa configuração do jornalismo local. O principal concorrente do diário da Caldas Júnior, o Diário de Notícias, entrou em declínio a partir de 1954 justamente pela ligação entre a postura do grupo Diários Associados, do qual fazia parte, e a campanha difamatória empreendida por Carlos Lacerda em relação a Getúlio Vargas e seu governo. Essa campanha, que culminou com o suicídio do então presidente da República, gerou comoção e revolta na população de Porto Alegre. Com a notícia da morte, muitas pessoas se reuniram na Rua da Praia e rumaram para o prédio em que funcionava o Diário, como descreve Rafael Guimaraes (2010, p. 136), depredando-o:

Sob a improvável liderança de *Pirata*²⁸, uma massa dominada pela cólera invade o prédio, ao lado do Cine Rex, derruba grades e sobe para o segundo andar, onde funciona a redação. Resta aos jornalistas e funcionários a retirada através de uma porta que conduz à Rua General Câmara. Logo, as instalações do jornal são transformadas em escombros. Mesas, armários, cadeiras, papéis e máquinas de escrever são jogados pela janela. Na calçada, o patrimônio dos “inimigos” será imediatamente incinerado. (...) A turba sobre a Avenida Borges de Medeiros rumo à sede da Rádio Farroupilha, nos altos do Viaduto Otávio Rocha. Também pertencente aos Diários Associados, a emissora igualmente será 'empastelada'.

A fúria com que a população se colocou contra um veículo de comunicação devido à

28 Lavador de automóveis que incitou a população a ir até a sede do jornal, carregando uma foto gigantesca de Getúlio Vargas tomada no diretório do PTB (GUIMARAENS, 2010).

sua identificação política, mesmo tendo sido motivada por uma fatalidade, demonstra que a relação dos jornais com a esfera política era muito presente, em especial regionalmente, na década em estudo. O Diário de Notícias não teve mais a penetração que tinha anteriormente, abrindo caminho para o Correio do Povo se estabelecer como o principal jornal de Porto Alegre. Não que esse diário também não tivesse ligação com a política, ou não demonstrasse suas preferências nesse campo – ele apoiou abertamente a chapa Getúlio-João Pessoa em 1929, por exemplo, e dinheiro da empresa jornalística foi inclusive destinado à campanha²⁹. Ainda assim, ele se autoproclamava desde os seus primórdios como um jornal independente, e enquadrava-se com o passar do tempo nas técnicas modernas de jornalismo, assumindo o seu ideário ligado à objetividade.

Cabe lembrar que o Correio do Povo ficou consagrado na história da imprensa local como representativo do rompimento que aconteceu no jornalismo gaúcho em relação a um modelo panfletário que vinha predominando desde a segunda metade do século XIX. A busca por um ideal de imparcialidade foi escolhida como bandeira pela publicação, como demonstra o seu primeiro editorial: “Este jornal vai ser feito para toda a massa, não para determinados indivíduos de certa facção” (Correio do Povo, 1º de outubro de 1895). Para além da postura de aparente independência, o jornal inovou na sua proposta editorial, como constata Rüdiger (2003, p. 80): “Caldas Júnior descobriu que o caráter político do jornalismo não precisava ser explícito, que havia uma mutação em curso nas necessidades do público”. Fonseca (2008) observa que, em âmbito regional, o Correio do Povo se mostrou como paradigma do jornalismo informativo moderno, quando ocorria a aplicação de técnicas industriais na produção de conteúdos, mas as empresas ainda não se constituíam como conglomerados capitalistas.

O Correio do Povo não esteve alheio à tendência nacional da década de 1950 de atenção à área cultural por parte da imprensa. Ao longo desse decênio ele abordava a movimentação da cultura local não só através da seção em que eram veiculadas as *Notas de Arte*, voltada em grande medida às variedades, como também a partir das duas páginas semanais chamadas “Suplemento”, que cumpriam com uma função semelhante à desse tipo de separata. Elas começaram a circular em 1953 sob a coordenação de Carlos Reverbel. Antes disso, no início da década, uma página chamada “Arte e Literatura”, também semanal, organizada por Manoelito de Ornellas, já veiculava textos literários, críticos e ensaísticos.

29 Além disso em 1930, a companhia Caldas Júnior envolveu-se em conflito com o governador Flores da Cunha, que estava em desacordo com Vargas, publicando notícias negativas sobre governo estadual e sofrendo retaliações por isso (FONSECA, 2008).

Nessas seções figuravam textos de importantes nomes da intelectualidade regional como Walter Spalding, Dyonélio Machado, Simões Lopes Neto, Mário Quintana, Ruy Carlos Ostermann e Moyses Vellinho. Figuras de relevância nacional, como Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Afranio Coutinho e Augusto Meyer também tiveram sua produção em circulação nessas publicações, cujos assuntos predominantes eram a Literatura e a História. Apesar de o aspecto visual não ser tão planejado como nos suplementos culturais cariocas e paulistas, algumas ilustrações de artistas consagrados e em ascensão da época eram incluídas. Carlos Scliar, Vittorio Gheno, Danúblio Gonçalves, Francisco Stockinger, Glenio Bianchetti e Glauco Rodrigues, por exemplo, tiveram reproduções de seus trabalhos no Suplemento de Reverbel. Em tal experiência estavam as raízes do que viria a ser o suplemento cultural de maior prestígio na história do Correio do Povo, seguindo a tradição brasileira desse tipo de caderno: o já mencionado Caderno de Sábado, criado em 1967. Neste, a preocupação gráfica viria a ser aliada à questão textual de uma forma refletida.

Nos anos 1950, as *Notas de Arte* eram publicadas no segmento intitulado “Secções”, que em geral circulava nas páginas 8, 9 ou 10 do diário. Nessa parte do jornal eram distribuídas outras colunas regulares sobre cinema, teatro e culinária, além de notas sociais, religiosas, necrologia e assuntos diversos, pontuadas por algumas imagens. Uma espécie de folhetim que, ao invés de estar no rodapé, organizava-se em uma ou duas páginas, dedicando-se a variedades. Compostas tanto por textos longos, mais descritivos e com algum caráter avaliativo, quanto por notas breves, as *Notas de Arte* tinham um tamanho variável, às vezes ultrapassando o limite da página e continuando na página seguinte e às vezes contendo apenas três ou quatro pequenos informes.



Figura 6 - Página “Secções” do Correio do Povo de 17 de dezembro de 1953
Fonte: foto da autora

As “Secções”, pelo menos até o ano de 1959, mantiveram a visualidade vinculada ao padrão anterior à modernização, com a distribuição de conteúdo ainda mais apertada do que as páginas do Suplemento. Este, aos poucos, já começava a eliminar os fios entre as colunas e demonstrava alguma racionalidade na composição dos textos em blocos, por mais difícil que fosse a leitura. O ritmo de produção diária fazia diferença nesse aspecto – é importante lembrar que é nessa temporalidade que se insere o nosso objeto de pesquisa, e não na da separata semanal. Eventualmente eram publicadas imagens dos quadros, fotografias e esculturas em exposição, acompanhando a coluna, como se pode perceber pela figura 6.

O registro curto e o roteiro sobre o que acontecia no meio artístico na cidade predominavam nas *Notas de Arte*. Aos domingos, aparecia uma lista das atrações culturais sob o título “Indicador”. A linguagem utilizada era rebuscada, eventualmente irônica ou bem-humorada, e repleta de termos criados pelo autor para descrever obras artísticas. Em uma pesquisa sobre as artes plásticas no RS nas décadas de 1960 e 1980 retratadas pelos jornais, Araújo e Baldisserotto (1995, p. 137) destacam alguns atributos dos relatos de Obino que chamam a atenção do olhar contemporâneo, desacostumado com o texto caracterizado pelo “nariz de cera”, pela marca autoral e pela presença da opinião:

Este crítico manteve sempre um estilo peculiar de escrever, utilizando uma linguagem rebuscada, às vezes pouco clara e em geral não se aprofundando em nenhum dos assuntos que toca. Como ilustração, selecionamos algumas das expressões curiosas que Obino utilizava em suas matérias: *representação grupal*, como sinônimo de exposição coletiva; *arte feminil* em relação à arte feita por mulheres, *cristalografismos*, *abstratismos barrocos*, *rabiscativismo expressionismo deformativo*, *artista pincelista*, como maneiras de descrever o trabalho de um artista; *bienalismo paulista*, *arrebentações interessantes*, como sinônimos de artistas jovens e *cavalismo e animalismo equino* em relação à temática do artista gaúcho Vasco Prado.

Este trecho reforça também uma crítica que colegas de Obino lhe faziam – a de que seu texto não se aprofundava em aspectos específicos do assunto em questão, às vezes limitando-se a registrar os acontecimentos da área cultural. Referindo-se ao balanço anual que fazia de tudo o que ocorria na área artística na cidade ele mesmo comentou: “A crítica que recebi do Hohlfeldt e da Maria Abreu era a de que eu não analisava as coisas. ‘O Obino registra de fora’. Diziam que em uma palavra só eu fazia minha crítica, falando da indicação técnica. Mas eu havia passado o ano inteiro analisando algumas coisas” (OBINO, 2002)³⁰. Sobre essa questão, Hohlfeldt observa que a opinião realmente não era marca do texto do colunista, o que não tira a importância da sua atuação, pois ele trazia elementos contextualizadores para o leitor, ao mesmo tempo em que se mostrava como um documentador do movimento cultural na cidade:

Ele tinha uma memória e trazia uma história do gênero – de quantas vezes uma peça, ou um concerto, tinham sido apresentados em Porto Alegre. Então ele fazia muito mais um texto de memória e de contextualização do que propriamente de avaliação dos espetáculos e das mostras. (...) Ele fazia tudo, acompanhava tudo. Se quiseres ter certo termômetro do movimento das artes em Porto Alegre, tu lês o Obino (HOHLFELDT, 2013).

30 Trecho retirado da transcrição completa da entrevista concedida por Aldo Obino ao MARGS, antes de ser editada para o livro *Aldo Obino – Notas de Arte*. O texto foi cedido à mestrandia pelo museu.

A partir da leitura do conjunto de textos do nosso corpus, verificamos que esse aspecto de contextualização realmente consistiu em fator central da escritura de Obino. Em cada texto, o colunista localizava os artistas em uma trajetória desenvolvida no circuito das artes de Porto Alegre, recuperando as suas próprias anotações anteriores. Exploramos a seguir este comportamento, dentre outras questões percebidas ao longo da análise.



**4 AS *NOTAS DE ARTE* E O CIRCUITO ARTÍSTICO PORTO-ALEGRENSE –
O ESTUDO DOS TEXTOS**

Definimos o percurso trilhado até este momento – a delimitação das opções teóricas e a exploração do contexto histórico de existência do objeto empírico –, dentro da etapa da dialética ascendente de construção do objeto científico, conforme a conceituação de Jacques L. Marre (1991). Nessa etapa, agregamos ao nosso olhar teorias e reflexões que nos levam a uma problematização da realidade. Após deliberarmos os conceitos com que trabalhamos, e que implicam a vinculação da pesquisa com paradigmas e modelos epistemológicos, e elaborarmos os elementos centrais que nos auxiliam na apreensão contextualizada dos textos em estudo, buscamos ler sistematicamente o mundo sensível, fazer inferências sobre ele e interpretá-lo. A meta é articulá-lo às teorizações apresentadas, no sentido de propor ângulos possíveis de compreensão de sua configuração. Essa fase consiste na transposição de um problema teórico para um problema operacionalizável, e acarreta a aplicação de técnicas de pesquisa, correspondendo ao estágio da dialética descendente. Apresentamos no presente capítulo esse segundo momento da pesquisa, que é marcado pela opção pelo método da análise de conteúdo (AC). Antes disso, refletimos também sobre as escolhas realizadas ao longo do processo investigativo, que consistem na metodologia, não entendida como um conjunto de técnicas, mas sim como “a sabedoria na tomada de decisões em que o pesquisador se vê constantemente envolvido” (BRAGA, 2011, p. 8).

4.1 A análise de conteúdo: utilização da metodologia

Barbosa (2009), autora que desenvolve reflexões acerca da relação entre o jornalismo e a história, vê os vestígios, as marcas documentais que acionam a interpretação do pesquisador, como “processos comunicacionais duradouros”. O passado só é apreensível, ainda que parcialmente, segundo ela, a partir de atos comunicacionais de homens de outrora que chegam aos dias de hoje por meio de registros. Esses registros, ou documentos, ganham valor ao serem identificados como significativos pelos intérpretes contemporâneos, e podem conter pistas acerca das teias de relações da sociedade em que foram produzidos. Por essa linha de raciocínio, os periódicos podem ser considerados mapas simbólicos de épocas e rico material para interpretar a vida social de um período (BARBOSA, 2012b; HERSCOVITZ, 2008).

Sendo assim, a história é comunicação. Ao mesmo tempo, é preciso atentar para o fato de que a comunicação também não pode ser pensada alheia ao seu aspecto histórico. O objeto de estudos da área de conhecimento em que se insere esta pesquisa está nos processos

comunicacionais, que são resultado de um acumulado de experiências relacionadas, temporalmente desenvolvidas. Nessas duas áreas, a interlocução entre a teoria e os fenômenos particulares, que pode se dar por meio da exploração de documentos, deve considerar a íntima relação entre os elementos centrais de cada uma delas, tanto no que diz respeito à lógica temporal quanto no que diz respeito à lógica comunicacional que atravessa os registros (BARBOSA, 2012a).

Um postulado que se deve ter em mente para que se produza uma interpretação dos documentos é o de que, como afirmam Cardoso e Vainfas (1997) eles não são transparentes, mas sim portadores de *discursos* – linguagem inserida em um contexto de relações socioculturais, palavras atravessadas por outros discursos que circulam na sociedade. O sentido de um texto não é sempre perceptível imediatamente na leitura, uma vez que questões extratextuais influenciam as formas pelas quais as coisas são ditas. A análise de textos precisa então buscar nexos entre as ideias neles contidas, as maneiras pelas quais essas ideias se exprimem e o conjunto de relações externas ao documento que interferem na sua produção, circulação e consumo, e que são historicamente construídas. Resumindo, esse esforço atua no sentido da articulação reflexiva entre o *texto* e o *contexto*.

Ao definirmos o eixo de problematização desta pesquisa, assim como os principais objetivos, a partir da nossa posição teórica, buscamos visualizar como o jornalismo, construindo representações da realidade, revela certos elementos do sistema artístico de um local em um dado momento histórico. Considerando as formas do texto – ou melhor, do conjunto de textos –, pretendemos ultrapassar os referentes imediatos sugeridos pelo documento para chegar às relações que configuravam esse sistema. Entendendo-o como fruto de um processo histórico da trajetória do jornalismo em âmbito local e como vestígio significativo da vida social da sua época, o objeto é, a partir desse momento, pensado em conexão com o seu contexto e analisado em direção a uma síntese interpretativa.

Compartilhamos da concepção de Marre (1991, p. 20), que afirma que não há dissociação entre a teoria e o método na medida em que “o método é a teoria materializada numa sequência de atos capazes de apreender a realidade empírica que o quadro de relações teóricas sugere”. Além da pesquisa bibliográfica, percebida como essencial desde a concepção do estudo, a análise de conteúdo (AC), conforme proposta por Bardin (1977), mostrou-se como método adequado em relação à problematização que propusemos e à natureza do objeto empírico. A partir da leitura e descrição sistemática dos elementos de um universo em estudo, ela nos auxilia a entender um pouco sobre quem produz e quem recebe a notícia, e permite

uma aproximação com os parâmetros culturais implícitos na relação de comunicação jornalística.

A AC é utilizada para o estudo de questões ligadas às mensagens dos meios de comunicação desde meados da década de 1920, quando os precursores dos estudos em comunicação nos Estados Unidos, Harold Laswell e Paul Lazarsfeld, tentaram compreender com “objetividade” o que era dito sobre determinados temas na mídia. Havia uma forte herança positivista no trabalho desses teóricos, que tomavam como referência o paradigma informacional – um paradigma que concebe o processo comunicativo de forma linear, composto basicamente por um receptor que codifica uma mensagem e envia-a por um canal para um receptor. Leal e Antunes (2011) atentam para o fato de que superar esse fundamento epistemológico, complexificando o olhar sobre os textos no que diz respeito às suas múltiplas interfaces com a sociedade, é um desafio para os pesquisadores que utilizam esse método.

Levando em conta que, como afirmam esses mesmos autores a partir da revisão de Bauer (2002), o interesse da AC “não está no conteúdo de um texto, mas nas características da vida social que se manifestam nos textos” (LEAL; ANTUNES, 2011, p. 20), percebemos que é possível utilizá-la partindo de outros paradigmas comunicacionais. Sendo a consideração do contexto, de acordo com os desenvolvimentos desse tipo de análise nos estudos de comunicação em quase um século, um dos pontos-chave do método, enxergamos na AC uma qualidade essencial para o nosso estudo. Entendemos que não podemos, a partir dela, agarrar as intenções de emissores e a interpretação de receptores, ou um conteúdo relativo a uma “realidade concreta”, como sugeriam as suas primeiras utilizações, mas podemos com ele mapear tendências, regularidades, recorrências... Enfim, levantar dados indicadores de dimensões da vida social e, em especial, da esfera de produção das mensagens.

A conciliação entre os aspectos qualitativo e quantitativo da AC é um reflexo da guinada no sentido da superação da lógica positivista, que tradicionalmente se centra mais na quantificação. Na medida em que ela oportuniza tanto um panorama de uma série de textos de um universo, quanto o mergulho em características mais específicas de um ou outro elemento desse conjunto, podemos elaborar um quadro amplo de inferências sobre o objeto com momentos de aproximação detalhista de suas características. Além disso, a possibilidade de lidar com um corpus numeroso em termos de unidades analisadas, própria do método, nos propicia o adentramento no período de tempo considerável de produção jornalística – uma década –, como propusemos na nossa problematização. Dessa forma, podemos apreender o processo de transformação no circuito artístico do qual o texto faz parte, visualizando recortes

da movimentação cultural da época à qual as *Notas de Arte* se referiam.

Para Bardin (1977), a AC é organizada em três etapas: a pré-análise, que inclui a leitura flutuante, a formulação de objetivos e a constituição do corpus; a exploração do material, em que as técnicas escolhidas são administradas sobre o corpus; e o tratamento dos resultados, em que são realizadas as inferências que tornam os resultados brutos significativos e válidos. O nosso corpus, organizado na primeira etapa³¹, foi escolhido pensando na representatividade e na exaustão – todos os textos sobre artes plásticas publicados por Aldo Obino entre os anos de 1950 e 1959 que estavam no arquivo repassado à pesquisadora pela família do jornalista (314 unidades) foram separados para a análise. Sabendo que esse universo poderia não ser significativo, na medida em que há a possibilidade de colunas terem sido perdidas ao longo dos anos, ou não arquivadas, foram realizadas visitas ao Arquivo Histórico Moyses Vellinho, que contempla o arquivo do Correio do Povo. Ao consultarmos um mês de publicações de cada ano da segunda metade da década (março de 1955, maio de 1956, julho de 1957, setembro de 1958 e novembro de 1959), constatamos que o material guardado por Aldo Obino é representativo: todos os textos encontrados ao longo desses meses sobre artes plásticas no jornal corresponderam aos que estavam no arquivo pessoal do jornalista. Ainda assim, consideramos uma margem de erro nos resultados em função das possíveis lacunas no conjunto coletado.

Após a leitura sistemática e classificação das colunas e notas integrantes das colunas em uma tabela no programa Word Excel, contendo indicações de data, título, assunto/evento, artista, técnica utilizada pelo artista, origem do artista, local do evento e observações, partimos para a categorização – momento que envolve a articulação entre as *unidades de registro* (cada um dos textos), e as *unidades de contexto*. Estas são definidas na área da história por Cardoso e Vainfas (1997, p. 383) como as unidades que dizem respeito “às estruturas sociais e/ou ao universo simbólico no qual se insere(m) o(s) discurso(s) analisado(s)”. Elas são arbitrarias, já que são determinadas pelo pesquisador conforme as suas opções teóricas, suas escolhas temáticas e suas hipóteses de investigação. No caso deste estudo, elas foram pensadas tendo como base a recuperação histórica apresentada ao longo do

31 O material sobre artes visuais produzido e guardado por Obino, a nós cedido, foi organizado pela mestranda em uma sequência cronológica e separado em arquivos relativos às décadas de atuação do colunista no Correio do Povo – 1930 (1938-1939), 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980 (1980-1984). Tal universo contempla aproximadamente 1.200 textos assinados, sendo que alguns, não datados estão para ser classificados. As colunas de maior extensão foram diferenciadas das notas breves, assim como dos textos que apareciam nas *Notas de Arte* sem a assinatura de Aldo Obino (ou A.O.). Outros materiais do arquivo, como anotações, reportagens de outros jornalistas e textos publicados em diferentes seções do Correio ou no jornal A Nação, foram guardados à parte.

capítulo 3.

Esse processo resultou na elaboração de quatro categorias analíticas. Percebendo que o texto de Aldo Obino nos remete sempre a informações centrais do jornalismo de matriz informativa – no Brasil consolidado na década de 1950, como vimos –, tomamos alguns elementos do *lead* – um dos símbolos do jornalismo moderno – para nomear cada uma delas. Relembramos que essa técnica leva o repórter a responder no início do seu texto às perguntas “quem?” fez “o quê?”, “onde?”, “quando?”, “como?” e “por quê?”. Apesar de o estilo de texto de Obino estar claramente ligado ao modelo francês de jornalismo, anterior à modernização e bem mais livre e autoral, as questões “quem?” fez “o quê” e “onde?” eram respondidas em cada um dos seus comentários críticos, de forma a explicitar os agentes, os eventos e os locais expositivos que movimentavam o circuito artístico local. Adaptamos também a questão “como?” a uma categoria: já que um aspecto marcante do jornalismo cultural é o seu caráter opinativo, incluímos nessa classe os posicionamentos estéticos e ideológicos de Obino que transpareciam nos textos, e que refletem valores do sistema das artes.

A categorização foi pensada de forma a tornar visível o fato de que as *Notas de Arte* funcionavam como guias informativos sobre o circuito cultural do qual Obino fazia parte como agente mediador. Além disso, as categorias nos aproximam das relações do sistema artístico da época na medida em que nos levam não só aos referentes imediatos do texto, mas também a uma visão global do que ocorreu no período. Dada a amplitude das nossas rubricas, elegemos um aspecto para costurar as reflexões, balizando e dando coerência à interpretação do corpus. Esse aspecto, levando em conta que a questão territorial é central na constituição do jornalismo e se mostrou ponto fundamental e estruturante das *Notas de Arte* desde a leitura flutuante do material, é o olhar sobre a cidade – o fio condutor da nossa análise.

Conhecendo os sujeitos, os eventos, os locais e as ideias sobre o que é “boa arte” que circulavam, podemos chegar à imagem da cidade enquanto circuito de cultura, segundo a coluna. Após a exposição da análise através das categorias, com suas nuances e implicações contextuais, fazemos uma síntese no sentido de entender qual é o mapa da cultura local proposto nas narrativas do jornalista em estudo, e que Porto Alegre é essa que emerge delas. Iniciamos apresentando a categoria que responde à questão “onde?”, que implica não só os espaços expositivos, mas também a visão manifesta do colunista sobre o espaço urbano. Em seguida, visualizamos, a partir desse espaço, quem eram os artistas em foco, que tipos de eventos e assuntos eram tematizados pela coluna e que valores do sistema eram acionados na leitura que Obino fazia da movimentação artística local. Com a intenção de facilitar a leitura

desta parte da dissertação, adaptamos os trechos das colunas trazidos como exemplos das nossas constatações ao português contemporâneo. Delimitamos também, ao longo da análise, as referências de nascimento e morte que conseguimos localizar dos artistas mencionados pelo jornalista.

4.2 Onde?

O vínculo do jornalismo com o território é característico da atividade desde os seus primórdios: como vimos, o jornal estabelece o que é próximo e o que é distante, balizando a experiência dos leitores frente ao que acontece no mundo. No texto de Aldo Obino, o ponto de referência é Porto Alegre e o valor-notícia da proximidade se sobressai. Das 314 colunas e notas publicadas ao longo da década de 1950, 277 (88,2%) abordam acontecimentos das artes plásticas da capital do estado, ou trazem alguma relação com o universo cultural rio-grandense, seja pela menção da participação de artistas gaúchos em eventos nacionais, seja pela comparação de realidades de outros estados com a realidade gaúcha³².

Porto Alegre é protagonista dos textos do jornalista, que a considerava como uma “metrópole” marcada pelo “cosmopolitismo”, palavras em geral imbuídas de positividade no contexto da coluna. O seu comentário crítico tinha alguns atributos da crônica, gênero que, como foi mencionado, tradicionalmente toma a vida urbana como matéria-prima. O pertencimento do autor à cidade transparece em suas narrativas, ficando evidente na medida em que, frequentemente, ele colocava o pronome possessivo “nossa” antes de “metrópole”, exaltando a modernização em diversas áreas pela qual a capital gaúcha passava. A cidade das *Notas de Arte* é, primordialmente, um espaço da renovação e da movimentação em torno da arte.

Essa tendência não era exclusiva de Obino. De acordo com estudos de Charles Monteiro (2005), a imprensa local engajava-se na década de 1950 no processo de modernização da cidade tanto em termos industriais quanto pelo discurso. O bom momento econômico nacional se refletia na otimização das condições de produção, representada pela importação de novos maquinários, pelo aumento da oferta de papel e pelas novas possibilidades de diagramação e impressão. Ao mesmo tempo, ganhavam espaço nas páginas dos jornais e revistas imagens da verticalização do centro, da adoção de padrões arquitetônicos modernistas nas construções, da edificação de grandes obras públicas, da

32 A exceção são 14 textos sobre efemérides ou mortes de artistas de reconhecimento nacional e internacional.

conquista de novas áreas urbanas pelo aterramento e da expansão do perímetro urbano. Problemas decorrentes do crescimento da cidade eram vários, como falta de água, de energia e de habitação. Ainda assim, o foco de veículos de comunicação como o Correio do Povo estava no espetáculo das rápidas mudanças sociais e urbanas.

A partir das *Notas de Arte* é possível identificar como se organizava geograficamente o campo artístico local. Para tanto, levantamos os locais referidos como pontos de cultura nas colunas. Constatamos que o mapa da cultura em Porto Alegre, de acordo com Obino, se organizava em torno de alguns centros hegemônicos, localizados principalmente no centro da cidade, e se reconfigurava com o passar do tempo devido ao surgimento de instituições e ao fechamento de espaços expositivos.

Pensando o conjunto de textos como uma totalidade, no que diz respeito às exposições individuais e coletivas que aconteciam em Porto Alegre, o espaço mais referenciado é a Casa das Molduras, seguido pelo Auditório do Correio do Povo, pelo Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano (ICBNA), pelo IBA e pelo MARGS. A presença deste último é mais marcante ao final da década, pois só teve um espaço próprio no ano de 1957, três anos após ser criado em 1954. A seguinte tabela apresenta a recorrência dos locais mencionados mais de uma vez no corpus³³.

TABELA 1- Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas *Notas de Arte* na década de 1950

Casa das Molduras	69
Auditório do Correio do Povo	32
Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano	31
IBA	19
MARGS	14
Casa Monteiro	12
Aliança Francesa	9
Casa Dariano	5
Instituto Cultural Uruguaio Brasileiro	5
Clube do Comércio	4

33 Os espaços que apareceram em apenas um texto foram: Estúdio Haar, Vidraçaria Cunha, pavimento de um edifício em construção defronte ao Cinema Central, pavilhão de Feira Industrial e Agrícola, Instituto Cultural Ítalo Brasileiro edifício Malcon, Salão da Sociedade Metodista de Jovens, Loja do Edifício Chaves, Restaurante Ghilosso, Círculo Social Israelita, Confeitaria Indiana, Bazar Artes Reunidas, Casa do Estudante da UFRGS, Círculo Bageense, Galeria de Arte de Decorações de Interiores, Museu Júlio de Castilhos exposição Probel, Livraria Kosmos, Galeria das Decorações Micki, Palácio Piratini, Restaurante Normandie, Casa Rossetti, Instituto Cultural Brasileiro Alemão, Sede da Aerolineas Argentinas, Casa Brutschke, Livraria Leonardo Da Vinci, Colégio Rosário, Sociedade Espanhola, Loja à Rua Dr. Flores, Sala sobre a Vidraçaria Scarinci, Mataborrão e Rua dos Andradas. Como se pode notar, nem todos são espaços próprios para exposição, o que levava Obino a localizar alguns apenas a partir do endereço.

Emoldurações Cruzeiro	4
Faculdade de Arquitetura da UFRGS	4
Sede do Grupo Sadá	3
Hall do Ed. Mallet	3
Colégio Júlio de Castilhos	2
Livraria do Globo	2
Faculdade de Filosofia da UFRGS	2
Escolinha de Arte de Porto Alegre	2
Praça da Alfândega	2
Loja das Aerovias	2
Igreja Nossa Senhora do Rosário	2

Fonte: elaborado pela autora

O centro da cidade é o núcleo da movimentação cultural não apenas pela localização dos espaços expositivos – a vitalidade artística é relacionada a esse lugar também pelo discurso das *Notas de Arte*. Quando Obino analisa a cidade como tema de representação, já no início da década, ressalta a modernidade da urbe traduzida visualmente pelos pintores. A coluna “A exposição de Gastão Hofstetter” (1917-1986), de 24 de maio de 1950, apresenta uma espécie de passeio por Porto Alegre a partir da visão dos quadros expostos na mostra individual do artista no Auditório do Correio do Povo: “Sente-se um artista que tem sua ancestralidade no norte europeu e o gosto da vida técnica, ao contrário de outros que se comprazem nas coisas velhas, no que há de triste na nossa cidade”. Esse olhar é reforçado no comentário crítico em relação a exposição realizada na Casa das Molduras pelo mesmo sujeito em 1955 (coluna de 7 de julho):

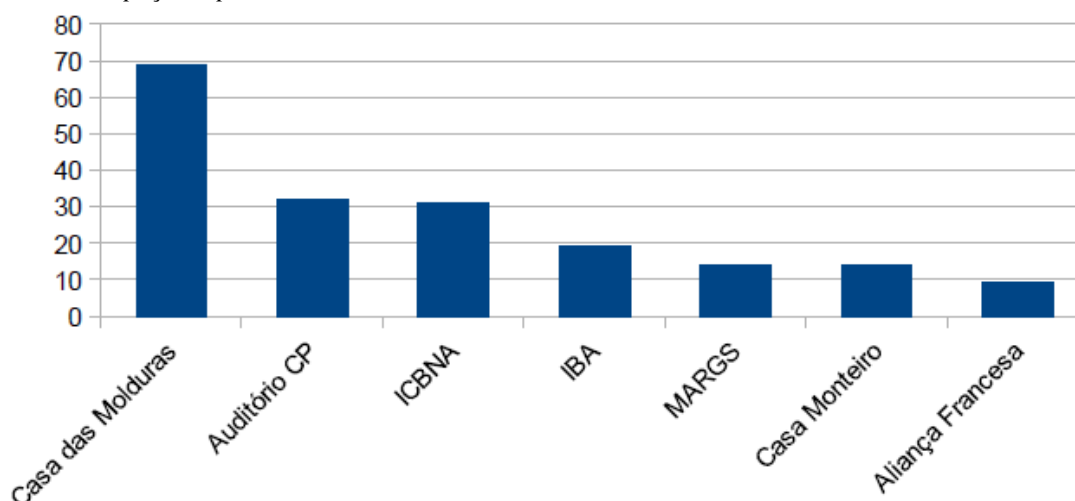
Não é a paisagem natural que lhe toca o pincel. É a paisagem atuada pelo labor e viver do homem. (...). A arte de Gastão Hofstetter é antítese das pinturas crepusculares, melancólicas e desanimadas de um pictorialismo triste que não nos tem faltado, contra o espírito da cidade, que, no seu núcleo vital, é o de uma pudica alegria, a que só os bairros e as coisas abandonadas são exceção.

O discurso do colunista acompanhava o espírito da época, voltado à aceleração da vida urbana, encarnada nos centros das metrópoles. Os bairros, em contrapartida, são mencionados como lugares de tranquilidade, em especial quando são recuperados os endereços de moradia dos artistas em pauta. Na nota “João Medeiros, o paraense”, de 25 de junho de 1950, Obino revela que na exposição do pintor encontrou obras “de quem trabalha no centro da metrópole, mas vive sossegado lá no fim do bairro Partenon”. Essa visão se mantém ao longo da década:

na análise do “1º Salão de Cerâmica”, publicada em 28 de maio de 1959, ele refere-se à artista Ruth Grunding afirmando que ela, “no remanso de sua vivenda na Vila Conceição, traz uma coleção variada de experiências”.

No gráfico abaixo, que apresenta apenas os espaços mencionados mais de nove vezes no conjunto de colunas e notas coletadas, é possível visualizar a importância de uma das galerias centrais de Porto Alegre: a Casa das Molduras, espaço pioneiro de exposições que ficava na Avenida Otávio Rocha. Como lembrou o próprio Obino (2002, p. 35), “Aquele foi o ponto de partida das mostras em Porto Alegre. Antes, só era possível expor nas vitrines da Rua da Praia em mostras individuais”. A Casa inclusive recebeu a primeira exposição do MARGS em 1955. Ela se chamou *Arte Brasileira Contemporânea*, e pretendia atualizar o público gaúcho em relação à produção nacional de novas tendências, apresentando obras de 33 pintores entre eles, Portinari, Di Cavanti, Schaeffer, Iberê Camargo, Petrucci, Trindade Leal e Ângelo Guido.

Gráfico 1 - Os espaços expositivos mencionados mais de nove vezes nas Notas de Arte na década de 1950



Fonte: elaborado pela autora

Mas mesmo que esse centro fosse o que mais movimentasse a cena local, o colunista costumava assinalar mais enfaticamente a importância da galeria da Caldas Júnior, por ele considerada um “centro de polarização artística” no contexto de renovação das artes plásticas na cidade, apresentando os trabalhos de caráter modernizador. É possível verificar esse comportamento, por exemplo, através do texto “Galeria de três desenhistas”, de 18 de outubro de 1950:

Porto Alegre, decisivamente está vencendo a estagnação que caracterizou certas fases estáticas de nossas artes plásticas. Presentemente, sopra entre nós uma aragem renovadora, desde as lides da arquitetura até a pintura. O Auditório do 'Correio do Povo' tem canalizado e posto em relevo esse elã vital e a nossa crítica tem assinalado o sentido dessa aspiração modernizadora.

A estagnação a que o colunista fez menção dizia respeito ao período anterior à década de 1950, em que nenhum Salão de Arte foi realizado por oito anos (entre 1943 e 1951). A visão do Auditório do Correio do Povo como ponto fundamental das artes pode ser relacionada ao lugar de onde Obino se pronunciava, afinal, a galeria fazia parte da empresa jornalística à qual ele estava vinculado. Trata-se do espaço ao qual o colunista se referia enfatizando a sua relevância. Essa posição que fica clara também no texto “O 4º Salão de Belas Artes do RS”, de 8 de dezembro de 1953. Nessa época, o espaço já não mais funcionava como galeria, mas é lembrado em relação ao que, segundo Obino, seria o seu sucessor – o IBA:

Durante sete anos o Auditório do Correio do Povo tornou-se o principal centro de gravitação das artes plásticas, da Pintura escultura, Arquitetura e suas correlatas gravura, cerâmica e urbanismo. De agora em diante o IBA será o centro por excelência e isto graças a sua nova galeria e a outras instalações subsidiárias.

Como se pode notar, o colunista trazia constatações orientadoras para o público, no sentido de hierarquizar os espaços culturais e destacar o protagonismo de uns e de outros. Essa hierarquização se reflete também em termos quantitativos, pois o IBA aparece como o quarto local mais recorrentemente mencionado nas colunas, depois da Casa das Molduras, da galeria do Correio do Povo e do ICBNA. Dezenove textos abordam eventos ocorridos nesse ponto de formação e de consagração, do centro acadêmico aos seus diferentes pavimentos³⁴.

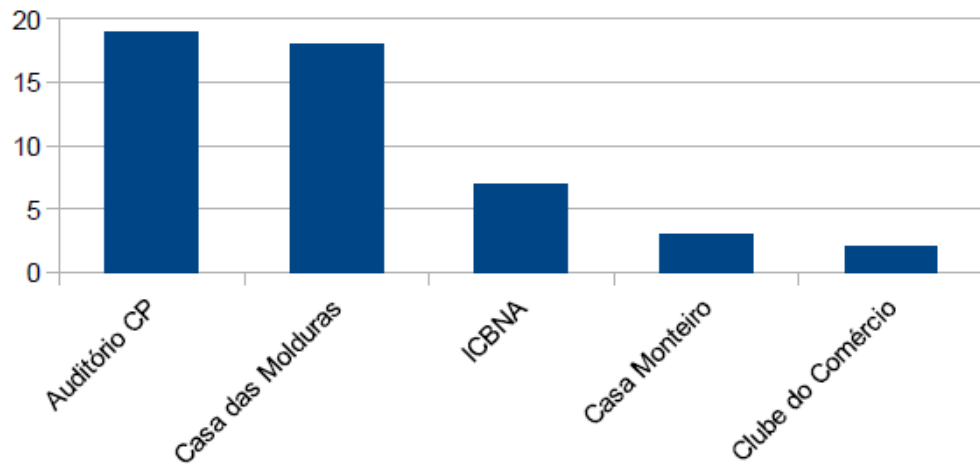
Na coluna recém citada, há também uma tentativa de elaboração de uma trajetória do sistema artístico de Porto Alegre a partir da história das galerias predominantes. A imagem desses espaços é construída por Obino pela recuperação das suas próprias reminiscências. Ele

34 O outro espaço que aparece antes do IBA como mais frequente local de mostras, o Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano (ICBNA), foi fundado em 1938 por um grupo de intelectuais do qual fazia parte Erico Verissimo. Eles tinham a intenção de aproximar o RS da língua e da cultura dos Estados Unidos. Foram diversas as mostras ali realizadas, incluindo as primeiras aparições da carreira de Mira Schendel e trabalhos do grupo Bode Preto. No contexto de institutos culturais dedicados ao intercâmbio com outros países que acolhiam exposições, Obino reconhecia a importância desse espaço. A coluna “Galeria de Desenhos do Instituto Norte Americano”, por exemplo, de 12 de junho de 1952, inicia com a comparação do lugar com a galeria da Caldas Júnior: “Como o Auditório do Correio do Povo, o ICBNA tem tornado o seu auditório num centro de propulsão para a arte, polarizando principalmente a Música e As Artes Plásticas”.

comenta, na abertura do texto, as reformas no prédio do Instituto, evocando o sobrado que o abrigava anteriormente, e que ele frequentava quando “gurizote”: “o velho casarão da rua Senhor dos Passos, no qual as artes plásticas jaziam no porão”. Utilizando a primeira pessoa, coloca-se como observador da história: “Fomos testemunhas da renovação. Dez anos correram da inauguração do novo edifício. Estamos agora em face da construção lateral equivalente e compensadora da limitação de então”. A tendência à impessoalização dos textos que acontece no processo de modernização da linguagem da imprensa, assim, não encontra eco na atuação desse jornalista, que não retira a sua voz enquanto narrador das experiências artísticas. A presença de suas memórias no contexto da coluna explica esse fator, assim como o caráter cronístico de seu texto.

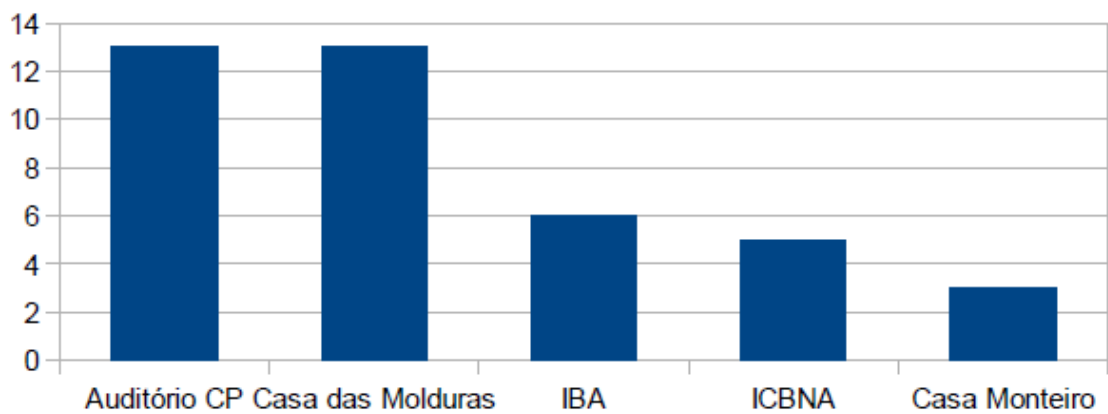
As memórias de Obino agregam uma interessante perspectiva temporal ao relato das *Notas de Arte*. De acordo com a conceituação de Bulhões (1991), o sistema artístico possui um caráter dinâmico, consistindo em um conjunto que se movimenta, moldado a partir de articulações internas e externas à obra de arte. Apesar de existirem alguns valores centrais que não mudam tão facilmente, as posições de agentes – sejam eles sujeitos, espaços expositivos ou instituições – transmutavam com o passar do tempo e revelam as mudanças também na estruturação do circuito. Pensando na modificação da configuração espacial do sistema artístico porto-alegrense ao longo da década como indício de um processo histórico, foram elaborados gráficos dos biênios que compõem os anos 1950, relativos à recorrência da menção de galerias (as que aparecem em mais de um elemento do corpus). Através deles, percebe-se que tanto a Casa das Molduras quanto o ICBNA e o IBA são presenças relativamente constantes ao longo da década. O Auditório do Correio do Povo se sobressai até o ano de 1953 – data do encerramento da galeria –, e o MARGS emerge como centro fundamental do circuito após ter uma sede própria no *foyer* do Theatro São Pedro, em 1957:

Gráfico 2 - 1950-51 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte



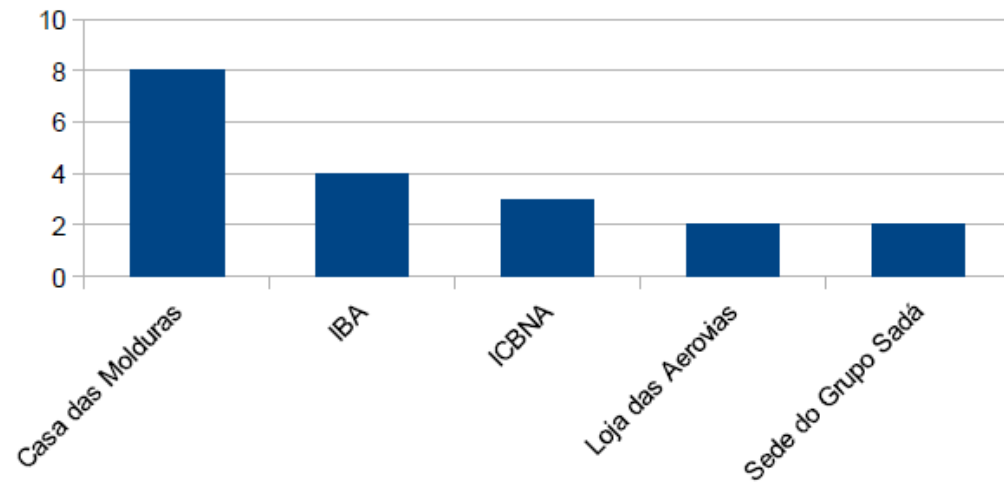
Fonte: elaborado pela autora

Gráfico 3 - 1952-53 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte



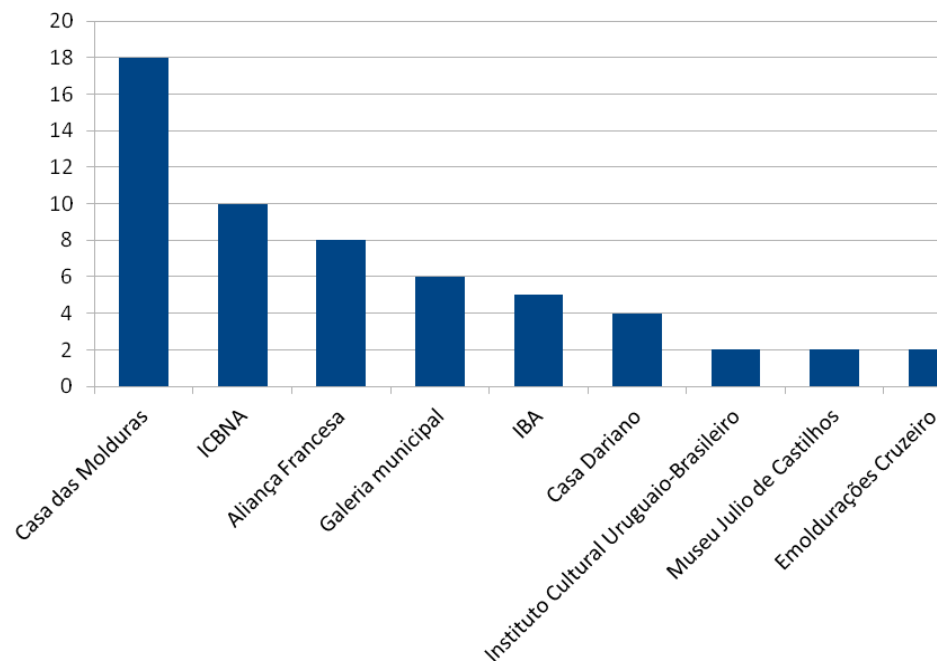
Fonte: elaborado pela autora

Gráfico 4 - 1954-55 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte



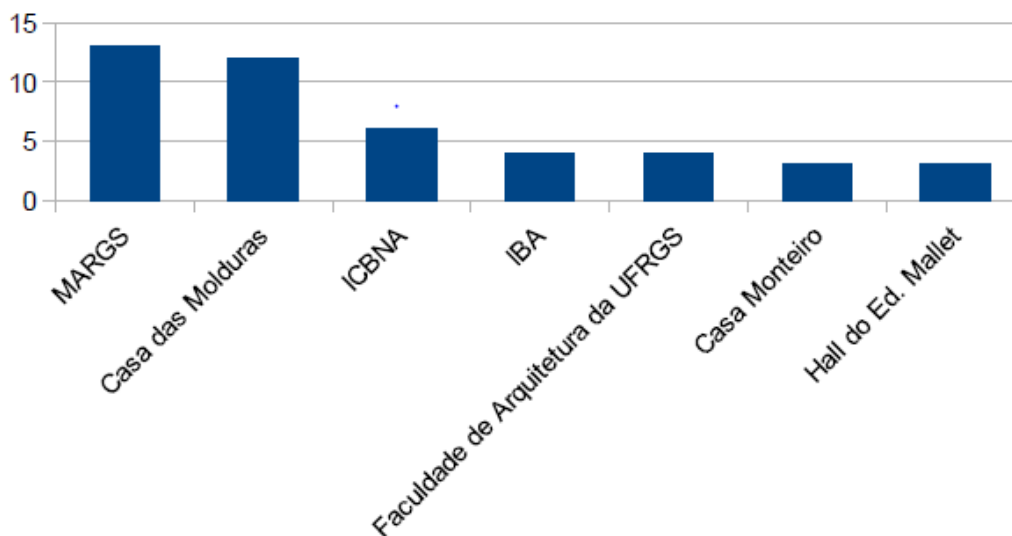
Fonte: elaborado pela autora

Gráfico 5 - 1956-57 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte



Fonte: elaborado pela autora

Gráfico 6 - 1958-59 - Os espaços expositivos mencionados mais de uma vez nas Notas de Arte



Fonte: elaborado pela autora

A transferência de representatividade, traduzida em termos quantitativos, do Auditório do Correio do Povo – um espaço adaptado pra exposições –, para o MARGS, indica a consolidação de uma posição do poder público frente à organização da esfera cultural no estado desenvolvida após a implantação da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. A criação do museu seguia a linha o projeto civilizatório que tomou corpo no nascer do século XX no RS e que teve como símbolo o IBA. Como observa Círio Simon (2005, p. 174), “uma civilização se constrói com instituições e não com organizações. Para ser uma instituição, necessita ter referências permanentes e continuadas com a sociedade na qual ela deseja tomar corpo”. A postura específica dos dirigentes daquele momento histórico indicava uma tentativa de integração da atuação das classes artísticas e intelectuais à ação do governo. Ao mesmo tempo, eram lançadas bases para a institucionalização do campo cultural, independentemente de questões partidárias.

Esse processo é acompanhado também por uma transformação da posição de Obino em relação à marginalidade do RS, quando contextualizado nacionalmente. Se, por um lado, as novas instituições, as galerias do centro da cidade e os novos artistas são referidos como símbolo da circulação da produção artística, por outro, a falta de museus na primeira metade da década, por exemplo, é tida como um problema pelo jornalista. É possível verificar essa posição no texto “Os novos museus brasileiros de Belas Artes”, de 16 de fevereiro de 1954³⁵.

35 O MARGS só viria a ter a sua primeira exposição no ano seguinte à escrita desse texto.

Nessa coluna, são apresentadas impressões acerca das instituições que estavam surgindo pelo Brasil, tais como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sem mencionar o RS ao longo do texto, no último parágrafo, o colunista deixa claro o seu ponto de referência, que é local:

Porto Alegre também aspira há anos um Museu de Belas Artes. Há patrimônios avulsos e há iniciativas como a recente do IBA, com seu novo edifício, a par de sonhos que se devem concretizar, a fim de tirar a nossa metrópole da marginalidade museográfica em que vive, apesar de ricas pinacotecas particulares que não faltam à nossa Província e que, futuramente, não deixarão de contribuir para a organização em fundação, de um patrimônio tão valioso, mas que, avulso, não basta, quando a união é que faz a força e é de grão em grão que a galinha enche o papo.

Nos primeiros anos do decênio, a situação periférica do estado é ainda mais reforçada na escritura do colunista. A posição geográfica é abordada em algumas colunas como fator dificultador do intercâmbio de artistas gaúchos com movimentos de outras capitais brasileiras. No texto “A Galeria de Arte Fotográfica”, de 25 de outubro de 1951, sobre o Salão de Arte Fotográfica organizado pela Associação Rio-Grandense de Fotógrafos Profissionais e abrigado no Auditório do Correio do Povo, o colunista reclama do predomínio de trabalhos de gaúchos, apesar de o evento propor-se como nacional e internacional, “o que se explica pela falta de mais vivo intercâmbio entre as províncias brasileiras e à posição geograficamente extremada e contramão do RS em face da distribuição de lugar que nos coube ao sol”. No texto “V Salão de Artes Plásticas do RS”, de 14 de dezembro de 1954, esse olhar se repete para explicar parcialmente a falta de qualidade dos trabalhos apresentados no evento: “Porto Alegre está sendo remansoso e descansado fim de linha das principais metrópoles culturais do Brasil. (...) o nosso intercâmbio com os grandes centros resente-se da falta de amplo, real e fecundo vigor”. Ou seja, ao mesmo tempo em que um relato afetivo e animado, marcado pelo olhar pessoal sobre a cidade, mostra-se presente no conjunto analisado, há a crítica ao que seria, para o colunista, um descompasso – sempre atenuado pela esperança de que esse cenário viria a mudar – de Porto Alegre em relação a outras capitais brasileiras. Ao final da década esse olhar já não é mais tão manifesto, o que pode se dever à crescente vitalidade do sistema artístico local, inclusive por ações como a da criação do Museu de Arte.

Sobre essa instituição, Obino identificava a sua importância sob a liderança de Ado Malagoli. Porém, ele também previa que não bastava a criação formal do MARGS. A necessidade de uma sede própria é questão trazida em colunas como “O pintor mineiro Frank Schaeffer” (1917-2008), de 31 de julho de 1958:

O castigado e vetusto *foyer* do Theatro São Pedro, que servira até de repartição pública e de moradia, tornou-se um recanto renovado e de aspecto agradável embora pequeno. Aguardamos nós que, de futuro, tenha uma sede ampla e própria, de acordo com a evolução de Porto Alegre, não podendo todos viverem empoleirados e sobrecarregando a vida centenária do velho e querido relicário que é o Theatro.

O vigor da cena artística local não se restringia à criação de instituições oficiais. Ainda que certas galerias e instituições ganhem proeminência no conjunto de textos analisados, Obino também cobria com frequência as exposições em vitrines de lojas, em espaços voltados a artistas estreados, salas de edifícios... Ou seja, espaços não institucionais. O colunista elogiava a existência desses lugares devido à sua ligação com a renovação estética e com a ampliação de possibilidades para expressões de novos agentes. Especialmente nos últimos dois anos da década, ele expressa a sua visão de que a cidade precisa de novas galerias, enaltecendo as iniciativas que surgiam – algumas delas são as exposições no Hall do Edifício Mallet, na Livraria Leonardo da Vinci, na Galeria de Decorações de Interiores, no Centro Acadêmico Tasso Corrêa e no salão da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Em uma nota publicada em 9 de julho de 1957 sobre mostra do ilustrador e artista plástico Joaquim Fonseca (1935-) na Casa Dariano, por exemplo, é ressaltada a relevância desses locais em contrapartida às galerias mais tradicionais:

A Casa Dariano prossegue no estímulo aos artistas que aparecem e torna-se, assim, um centro de atração. (...) Deste modo, o movimento plástico vai encontrando pequenos mas receptivos centros de projeção de valores, que contribuem para a renovação das artes plásticas em nosso meio, à diferença de não poucas mostras rotineiras extemporâneas, acadêmicas, de efetividade comercial inegável mas sem atualidade e nem ambição.

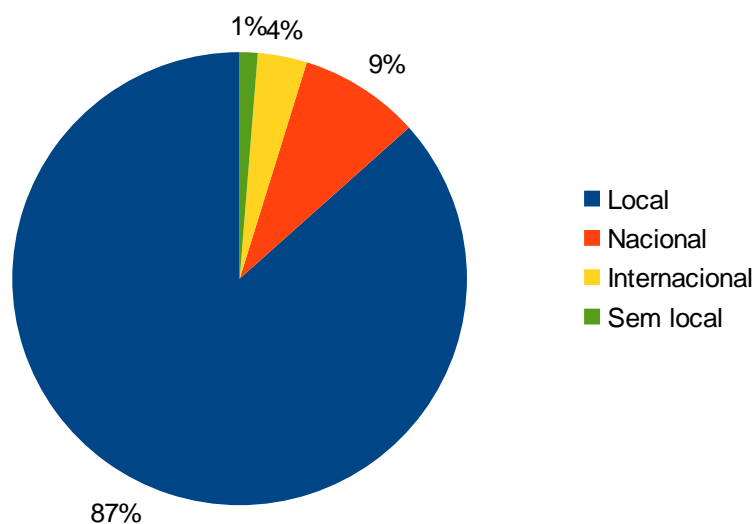
Em relação às outras regiões brasileiras tematizadas pela coluna, o Rio de Janeiro e, principalmente, São Paulo, são colocadas como as metrópoles modelo. O discurso sobre a experiência da modernidade da capital paulista encontra eco nos textos em estudo, como na coluna “A II Bienal de São Paulo”, de 1º de fevereiro de 1954. No primeiro parágrafo há uma interessante caracterização dessa região: “Estado do progresso, São Paulo forma antítese com os estados brasileiros que dormem numa tradição que resvala pelo conservadorismo. Bandeirantes de ontem e de hoje, os paulistas cuidam mais do futuro embora não releguem o seu pretérito legendário”. Dos textos em análise, fora os 272³⁶ (87%) que tomam como

36 Esta contagem diz respeito apenas aos textos que tomam como assunto principal eventos ou agentes artísticos de Porto Alegre – por isso o desacordo com o número apresentado no início desse subitem, que se referia aos

referência Porto Alegre, 21 (7%) referem-se a eventos ou acontecimentos das artes na capital paulista, contra quatro (1%) sobre o Rio de Janeiro, um sobre Curitiba e um sobre Florianópolis. É importante ressaltar que, no encerrar dos anos 1950, o Rio de Janeiro perdia o seu protagonismo, já que uma nova capital federal estava sendo construída.

Obino trazia, eventualmente, assuntos de ordem internacional quando abordava mortes de artistas ou efemérides, o que se manifestou em 11 textos (4%) do corpus. Outros quatro textos (1%) trataram de reflexões sem um local de base definido. No gráfico a seguir é possível ter uma visão geral da década no que diz respeito aos locais tematizados nas *Notas de Arte*.

Gráfico 7 - Referências geográficas presentes nas *Notas de Arte* na década de 1950



Fonte: elaborado pela autora

Resumindo as principais tendências identificadas nesta categoria, percebemos que a proximidade é um valor jornalístico estruturante na escritura das *Notas de Arte*. Os eventos em pauta eram na sua grande maioria os ocorridos em Porto Alegre. A partir dessa constatação, é possível, pela coluna, identificar um mapa das artes da cidade, que se transforma ao longo do tempo. Uma das transformações é a transferência de protagonismo de espaços expositivos adaptados – representados principalmente pelo Auditório do Correio do Povo –, para uma instituição oficial e coordenada pelo poder público – o MARGS.

Nessa passagem, galerias como a da Casa das Molduras e do Instituto Cultural

Brasileiro Norte-Americano tiveram fundamental atuação na movimentação artística. Alguns espaços que não eram próprios para exposições, como vitrines de lojas, livrarias e entradas de edifícios, abrigavam mostras e demonstravam uma progressiva efervescência cultural da cidade, mesmo que não houvesse tantos espaços voltados especialmente para as artes visuais.

Obino tematizava essa vitalidade no contexto urbano, mas também abordava a posição do RS frente a outros estados. No início da década, o seu olhar indicava para uma situação periférica de Porto Alegre quando comparada com as metrópoles de referência na época – Rio de Janeiro e, principalmente São Paulo, a cidade brasileira que encarnava a representação da modernidade dos anos 1950. Este, depois de Porto Alegre, é o município mais abordado no conjunto de textos.

Ao longo do decênio a visão do estado como uma região à margem se dissipa, sendo substituída pelo olhar elogioso à renovação na cidade. A voz pessoal é marcante nos textos pela escrita em primeira pessoa e pela recuperação das próprias memórias em relação aos lugares da arte em Porto Alegre. Elementos da crônica mostram-se, dessa forma, importantes na coluna e na construção do mapa cambiante da cultura no espaço urbano.

4.3 Quem?

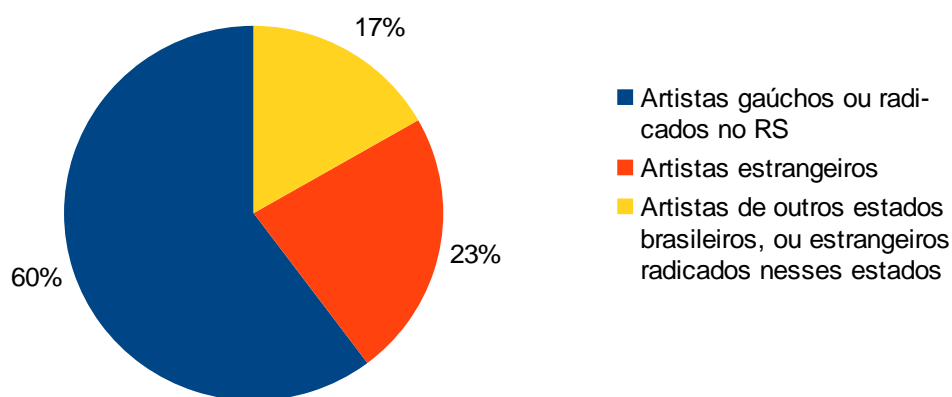
A notoriedade é outro valor típico do fazer jornalístico que ganha proeminência nas *Notas de Arte*. Situado no contexto do jornalismo cultural, esse valor adquire contornos específicos se comparado a outras editorias, já que fundamentalmente ele se liga à personalização e à construção de narrativas em torno dos sujeitos-criadores do campo artístico. A associação das obras aos seus autores facilita a identificação do público com os assuntos tratados, o que reforça a legitimação dos reconhecidos. Sendo os sujeitos abordados na imprensa geralmente aqueles que possuem mais prestígio e capital simbólico acumulado dentro do campo, “há uma disposição do jornalismo cultural para afiançar artistas e obras notórias, para consagrar o setor artístico-cultural hegemônico, seja ele resultante do mercado ou da tradição” (GOLIN; CARDOSO, 2010, p. 197).

Esse valor, inclusive na contemporaneidade e especialmente quando se fala da cobertura jornalística diária de cultura, é vinculado frequentemente ao valor que recém identificamos como estruturante da coluna em estudo: o da proximidade. O jornalismo contribui na construção do cânone artístico em épocas e lugares determinados, dando destaque a certas trajetórias e silenciando outras.

Como no conjunto de textos de Obino predominam como pauta eventos em Porto Alegre, os artistas expositores nesses eventos são as figuras centrais das ações relatadas. O colunista sublinhava com muita veemência as origens de cada agente, colocando constantemente nos títulos de suas notas e comentários essas proveniências. As etnias eram elementos valorizados, salientados e utilizados como componentes biográficos. Tal característica nos remete mais uma vez à questão territorial que atravessa o nosso objeto, e também ao valor da proximidade, já que os artistas localizados no sistema artístico da capital gaúcha são os mais mencionados. Iniciamos a tentativa de responder quem eram os sujeitos em evidência nas *Notas de Arte* explorando esse aspecto que se mostrou tão patente ao longo da leitura.

É possível visualizar a partir da coluna a presença de artistas nacionais e internacionais circulando pelas galerias da cidade. Ainda assim, a maioria das exposições abordadas foram de artistas do RS. Mais do que refletir uma opção do colunista por tematizar esses agentes, o grande número de eventos identificados nesse grupo nos leva a inferir que era a partir da produção dos pintores, escultores, gravadores e desenhistas locais que o circuito artístico porto-alegrense mais se movimentava. Das 239 exposições realizadas na capital gaúcha que se tornaram tema das colunas, 144 (60%) são de artistas gaúchos ou radicados na cidade, 55 (23%) são de artistas estrangeiros e 40 (17%) são de artistas de outros estados do país ou de artistas estrangeiros radicados nesses estados, conforme o gráfico 8.

Gráfico 8 - Origens dos artistas participantes de exposições ocorridas em Porto Alegre, abordadas nas Notas de Arte na década de 1950



Fonte: elaborado pela autora

Para compreender melhor quem eram esses artistas expositores, realizamos um

levantamento especificando a proveniência de cada um deles, separando as exposições individuais e coletivas. Primeiramente exploramos as exposições individuais. Designamos na tabela 2 as origens dos sujeitos em pauta, agrupando-as a partir dos locais de nascimento e de residência.

TABELA 2 - Origens dos artistas participantes de exposições individuais ocorridas em Porto Alegre, abordadas nas *Notas de Arte* na década de 1950

Proveniência dos artistas	Frequência
Gaúchos residentes no RS	68
Estrangeiros radicados no RS	29
De outros estados brasileiros, radicados no RS	7
Estrangeiros, visitantes	25
De outros estados brasileiros, visitantes	26
Estrangeiros radicados em outros estados brasileiros	9

Fonte: elaborado pela autora

Entre os artistas estrangeiros visitantes, nas exposições individuais há um equilíbrio entre os providos da Europa e os dos países vizinhos – nomeadamente, da Argentina e do Uruguai³⁷. A marcante presença de artistas em especial deste país ao sul do RS relaciona-se com a movimentação em torno do Instituto Cultural Uruguaio Brasileiro, que assim como o já abordado Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, voltado aos Estados Unidos, dedicava-se a aprofundar a cultura de outro país, o Uruguai, na capital gaúcha. Este segundo espaço, ao longo do tempo, acabou por promover mais as artes regionais do que as artes norte-americanas, uma vez que apenas uma unidade do corpus referiu-se à arte produzida no referido país.

Já nas exposições coletivas de artistas internacionais, tal cenário se modifica. Nessa modalidade, predominam as mostras de pintores europeus, tematizadas em 20 dos 30 textos categorizados nessa classificação. Essas exposições foram trazidas por galeristas ou animadores da cultura na cidade, ou ainda por grupos como a organização Artistas Gaúchos Associados (AGA). Deduzimos que há uma preocupação dos agentes do campo cultural em apresentar o público local um pouco da história da arte e da produção artística internacional contemporânea à época:

37 Dos 25 textos que tratam de exposições de artistas internacionais, 11 são sobre mostras de artistas europeus, nove são sobre mostras de artistas uruguaio, dois são sobre mostras de artistas argentinos, dois são sobre mostras de artistas peruanos e um é sobre mostra de artista israelense.

TABELA 3 - Origens dos artistas participantes de exposições coletivas ocorridas em Porto Alegre, abordadas nas *Notas de Arte* na década de 1950

Proveniência dos artistas	Frequência
Gaúchos, ou estrangeiros radicados no RS	40
Estrangeiros, visitantes	30
Brasileiros de outros estados, visitantes	5

Fonte: elaborado pela autora

A frequência de mostras de artistas de outros estados brasileiros, que consideramos baixa no que diz respeito às mostras coletivas, demonstra que a falta de intercâmbio do RS com outras regiões do Brasil, constatada por Obino em algumas colunas apresentadas na categoria anterior, reflete-se na sua cobertura jornalística. Levando em conta a sua assiduidade aos eventos culturais da cidade, esse olhar provavelmente tinha correspondência na realidade.

Já a considerável presença de artistas estrangeiros, principalmente europeus, radicados em Porto Alegre, repete um comportamento do circuito artístico brasileiro que Bohns (2005) identifica no final do século XIX. Nessa época, artistas de grandes centros culturais migravam para países periféricos, em que a inserção no campo das artes era menos disputada do que nos seus lugares de origem. Não podemos afirmar que essa situação se manifesta da mesma maneira nos anos 1950 e não cabe a este estudo esboçar razões para o estabelecimento desses artistas em Porto Alegre. Ainda assim, é importante lembrar que após a segunda guerra mundial houve um forte movimento migratório de habitantes da Europa, arrasada pelo conflito, em direção a diversas regiões do mundo. Artistas de origem judaica, por exemplo, estavam nesse contingente. Dos 29 textos sobre exposições individuais de agentes estrangeiros radicados na capital gaúcha, 26 tratam de obras de sujeitos que saíram do continente europeu.

É o caso de Mira Schendel (1919-1988), pintora natural da Suíça e proveniente da Itália. Vinda para o Porto Alegre em 1949 como refugiada de guerra, ela viria a construir uma carreira permeada pelo reconhecimento no campo artístico após mudar-se para São Paulo em 1953. Foi tema de duas colunas de Obino, e contrariou as expectativas por ele demonstradas no texto “Pintora italiana que surge”, de 25 de outubro de 1950. Ao registrar a estreia da pintora no Auditório do Correio do Povo, ele esperava que os tons sombrios de seus trabalhos fossem renovados *no ambiente local*:

Fazendo arte como necessidade vital de desabafo, a imigrante de ontem se radica entre nós e esperamos toda a distorção de sua personalidade, através de nosso telurismo e da adaptação de sua sensibilidade ao que é nosso. A motivação já lhe é

apropriada. Naturalmente irá desencadear sua sensibilidade e sacudir aos poucos a melancolia e dor dessa década de guerra e exílio através do Atlântico, buscando a nova Terra.

As referências a características da personalidade e trajetória dos artistas aparecem em diversos textos, demonstrando a relação que Obino estabelecia entre as biografias e as obras. Na ocasião da segunda exposição da pintora recém citada, ocorrida no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano e documentada na coluna “A pintora Mira Hargersheimer”, de 30 de julho de 1952, ele explora mais esse aspecto, adjetivando Mira Schendel como uma “personalidade incisiva, irrequieta, ansiosa e com frenesi pictórico incoercível” e portadora de “um temperamento impulsivo, áspero e de arestas, que se fixa, paradoxalmente, num pintar estático, mas dramaticamente tenso e pastosamente denso”. Na primeira cobertura, Obino destacou, como era seu costume, a relação de Mira com a tradição itálica, lida como intimamente ligada à pintura figurativa. A abordagem teve de mudar na ocasião da segunda exposição da artista, já que, cada vez mais, ela desprendia a sua pintura da representação do mundo concreto.

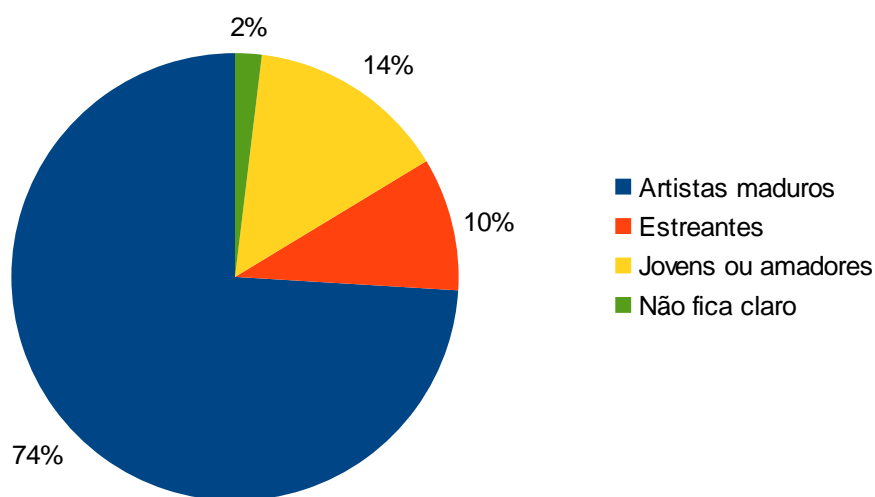
Ao mesmo tempo em que se nota um reforço da importância de agentes reconhecidos do sistema artístico local pelo discurso de Obino, ao observar o conjunto de textos, chama a atenção um esforço de acompanhar o início da carreira de artistas. Alguns, com o passar do tempo, tornaram-se consagrados nacionalmente, como aconteceu com Mira Schendel. Nas declarações do colunista na já mencionada entrevista ao MARGS, há uma menção, por exemplo, à possibilidade de ele ter sido um dos primeiros, se não o primeiro, a fazer críticas ao trabalho do pintor Iberê Camargo: “Tenho alguns livros dele, do tempo da Secretaria do Estado, onde fazia ilustrações. Uma vez esses livros foram expostos no Theatro São Pedro. Eu registrei essa exposição como sendo de uma promessa das artes plásticas” (OBINO, 2002, p. 24-25). O colunista viu despontar nomes, além de ter acompanhado a atuação de artistas legitimados. Para Hohlfeldt (2013), a sua atenção em relação aos emergentes teve papel importante na consolidação do circuito artístico “porque para o grande ficava o registro, e para o pequeno era aquele apoio fundamental para o início da carreira”.

Dentre os 104 textos que abordam exposições individuais de artistas gaúchos ou radicados no RS, 25 (24%) referem-se a mostras de estreadores, ou de jovens em ascensão³⁸.

38 Essa classificação foi feita a partir do conteúdo expresso no texto. Foram considerados artistas na mencionada condição apenas os que Obino caracterizou nas colunas enquanto tais. As exposições de abrangência nacional ou internacional eram em sua quase totalidade de artistas consagrados, portanto consideramos nessas contagens apenas as mostras de artistas locais.

Exposições de artistas que já trilhavam um caminho de reconhecimento no sistema artístico foram abordadas 77 vezes (74%). Quando se trata de exposições coletivas essa proporção é diversa: das 40 colunas sobre exposições grupais de artistas locais, 19 (47%) apresentavam artistas iniciantes do sistema em relação a oito (20%) de artistas consagrados e nove de artistas em diferentes momentos da carreira³⁹ (22%). Os gráficos abaixo apresentam essa distribuição.

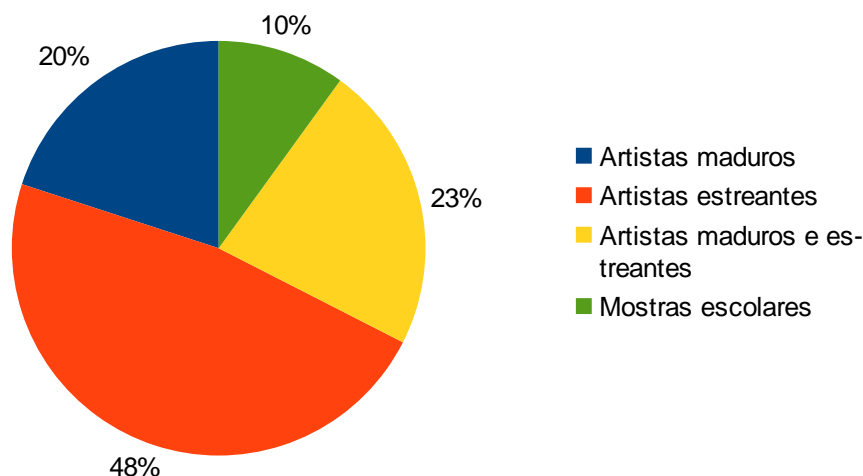
Gráfico 9 - Exposições individuais em Porto Alegre na década de 1950 - Artistas locais em pauta nas Notas de Arte de acordo com o momento de suas trajetórias



Fonte: elaborado pela autora

³⁹ No grupo das exposições coletivas contabilizamos separadamente as mostras escolares, que totalizaram em quatro textos referentes a trabalhos de estudantes de escolas gaúchas.

Gráfico 10 - Exposições coletivas em Porto Alegre na década de 1950 - Artistas locais em pauta nas *Notas de Arte* de acordo com o momento de suas trajetórias



Fonte: elaborado pela autora

Principalmente no que toca às mostras coletivas, constatamos que o acompanhamento de Obino em relação aos novos rostos do circuito era intenso, assim como o era a movimentação de jovens artistas. Contextualizado no jornal, esse comportamento ganha ainda mais relevância: o *Correio do Povo* era uma instituição com grande prestígio e ampla circulação. Para os iniciantes, a menção nas *Notas de Arte*, que tinha muito forte o caráter de divulgação e considerável alcance de público, era fundamental e contribuía na tentativa da construção da sua notoriedade.

O olhar atento à produção dos artistas estreadantes relaciona-se com um elogio à renovação nas artes plásticas em sintonia com a ideia de modernização. De acordo com as declarações de Hohlfeldt (2013), de modo geral, o colunista estabeleceu boas relações com os artistas de Porto Alegre, o que se devia não só ao respeito que eles lhe tinham e ao veículo de comunicação que ele representava, mas também à relativa neutralidade⁴⁰ de suas críticas: “Ele tinha esse cuidado para não pisar em ninguém. (...) Era legal porque todo mundo se dava com ele, ia pedir apoio, queria que ele fosse assistir. E nós temos que levar em conta que, na época, o *Correio do Povo* era uma instituição, uma das mais importantes do estado”. Apesar de confirmarmos essa impressão na leitura dos textos, algumas colunas são mais contundentes que outras no caráter opinativo, em especial quando alguma obra ia de encontro aos valores

40 Essa aparente neutralidade foi construída com o passar do tempo, pois no início da sua carreira, Aldo Obino era incisivo nas suas observações, como ele mesmo declarou: “Eu era terrível no começo. Comi fogo na crítica. Metia-me em polêmicas loucas. Era moço, tinha a agressividade de quem quer tomar um lugar na vida” (OBINO, 2002, p. 17).

que Obino considerava essenciais para a harmonia tanto de quadros quanto da sociedade – aspecto que será explorado no último item dessa análise. Em outras, fica clara a intenção de valorizar as iniciativas dos estreadores mesmo quando o jornalista tinha pontos negativos a destacar.

No texto “Exposição Amalia Winkelmann”, de 28 de julho de 1951, fica subentendido o contato particular do jornalista com a pintora, que realizava a sua primeira exposição individual na Casa das Molduras, para a avaliação mais crítica: “Temos nas naturezas mortas a melhor linha de força dessa artista, que procura um lugar ao sol na pintura. De vinte e duas telas do referido gênero, apenas oito não apreciamos, pelas razões que diretamente apresentamos à pintora”. O colunista privava assim o leitor de sua análise, ao mesmo tempo em que preservava uma artista iniciante de uma avaliação mais dura, veiculada publicamente.

Num sentido semelhante, no texto “Mostra de Pintura das Formandas do IBA”, publicado em 21 de junho de 1952, Obino deixou explícitos os motivos de o texto ser basicamente descritivo e trazer apenas os pontos positivos das telas: o evento estava sendo realizado para angariar fundos para a realização de uma excursão das jovens artistas à Bahia. “Dado o caráter da mostra, não vamos insistir na análise dos trabalhos, tendo em vista apenas a estreia grupal de artistas em formação para a luta difícil nos domínios da Pintura”, afirmou. Após reconhecer a dificuldade da inserção no campo das artes plásticas ele reforçou: “Não temos em vista o exame crítico propriamente dito desses trabalhos em face do seu destino, que é o de ser meio e instrumento a propiciar novos estudos na inspirada Bahia de Todos os Santos”. Dessa forma, inferimos que o colunista considerava o impacto de sua coluna sobre a carreira dos artistas no contexto de um mercado para as artes ainda não consolidado, ao mesmo tempo em que demonstrava a sua noção de responsabilidade enquanto crítico. Esse pode ser interpretado como um mecanismo de construção da sua própria imagem no jornalismo, como um incentivador dos intercâmbios e projetos dos artistas jovens.

Quando cobria eventos relacionados a sujeitos que já acumulavam prestígio, ou ao menos experiência, no sistema artístico local, Obino recuperava as trajetórias explicitando a sua memória relativa a quantas exposições o artista tinha realizado na cidade. Trazia também elementos biográficos e localizava os indivíduos em relação a tendências artísticas. Ele inclusive colocava-se no texto, comentando que já havia escrito sobre o pintor escultor ou desenhista em ocasiões determinadas. Dessa forma, reforçava a sua própria credibilidade para avaliar os acontecimentos em termos de “evolução” dos trabalhos, levando em conta a sua posição como testemunha da história da arte que se desenvolvia em Porto Alegre.

As suas apostas, portanto, ganhavam a aparência de fundamentação, como é possível verificar em relação a dois textos publicados sobre Glenio Bianchetti (1928-2014). Um deles, acerca da primeira mostra individual do artista, data de 6 de setembro de 1950 e tem como título “O bageense Glenio Bianchetti”. O colunista trazia uma impressão positiva sobre o trabalho em exposição: “estamos diante de uma personalidade em demanda”, afirmou. Ao final da coluna ele avaliou que o artista “faz jus à distinção do Museu de Arte de São Paulo, afim de lá apresentar em 1951, uma seleção de seus melhores trabalhos”. Nas *Notas de Arte* de 27 de agosto de 1953, Obino voltou a focar o trabalho desse agente no texto “Gravuras de Glenio Bianchetti”, destacando o acompanhamento que ele mesmo fazia de sua carreira:

Glenio Bianchetti, por várias vezes, tem sido focalizado em nossas *Notas de Arte*. Já assinalamos o caráter de sua obra em ascensão, como pintor. Nesse interregno, tem o mesmo laborado no gravurismo rio-grandense e de novo o temos visto repontar. Agora esse artista plástico está expondo no Círculo Social Israelita. (...) Homogêneo, caprichado e equivalente conjunto de gravuras forma o montante dessa mostra do apreciável e sério artista de Bagé, que é sensível e equilibrado na gravura, como no desenho e na pintura, ainda que agora dedicado às vivências do torrão natal e já mais amadurecido em suas tarefas.

Bianchetti foi um dos artistas mais presentes nas *Notas de Arte* ao longo da década. Identificamos quatro textos sobre exposições desse agente – mesma recorrência apresentada pelo escultor Vasco Prado (1914-1998) e pelo pintor João Fahrion (1898-1970). Este trio só não é mais mencionado do que o pintor João Medeiros, abordado em cinco textos, e do que o artista José de Francesco (1895-1967), tema de dez dos textos do corpus. Os pintores Oscar Crusius (1904-1991) e Francisco Brilhante (1901-1987) foram tema de três colunas cada um, assim como o ceramista Pierre Prouvot (1916-197?), o gravurista Hans Steiner (1910-1974) e o pintor José Sicart (1911-2007).

Todos estes são gaúchos, ou estrangeiros radicados em Porto Alegre, e já acumulavam à época algum reconhecimento, uns há mais tempo do que os outros. Eles foram os que apareceram em mais de três unidades do corpus, além do pintor paulista Arlindo Castellane de Carli (1910-1985) e do pintor carioca Fernando Martins (1933-1987), cada um mencionado também três vezes. Os números demonstram que, apesar do olhar atento de Obino à produção dos novos, as *Notas de Arte* refletiam uma configuração do circuito artístico em que certos artistas possuíam uma inserção mais frequente, ou garantida, em galerias. Fora esses, cabe destacar o aparecimento de textos sobre Ado Malagoli (1906-1994), Gastão Hofstetter (1917-1986), Carlos Scliar (1920-2001) Edgar Koetz (1913-1969), Paulo Flores (1926-1957), Alice Soares (1917-2005), Iberê Camargo (1914-1994), Aldo Locatelli (1915-1962), Antônio

Caringi (1905-1981) e Francisco Stockinger (1919-2009), dentre outros artistas de referência nas artes plásticas do RS. Nomes como Carlos Mancuso (1930-2010) e Regina Silveira (1939-), que na época estavam iniciando carreira, também foram mencionados na coluna.

Obino tinha uma relação próxima não só com os estreantes, mas também com esses artistas mais maduros do circuito artístico dos anos 1950. Em algumas colunas essa relação fica manifesta. O texto “Gravurista Hans Steiner”, de 12 de abril de 1951, descreve o que o artista, que então estava em Viena, estava fazendo, a partir de uma carta por ele escrita para Obino. Em nota de 27 de junho de 1953, Steiner, de volta a Porto Alegre, revela no que ele estava trabalhando naquele momento, de forma que não há um acontecimento específico em pauta, mas sim a atualização acerca de sua trajetória.

Já na coluna de 28 de setembro de 1951, intitulada “Aquarela Paranaense”, que consiste em uma interessante crônica, há a descrição de um passeio pelas ruas de Curitiba com a presença do arquiteto escultor, professor e crítico de arte Fernando Corona (1895-1979):

Caminhava o autor dessas linhas em companhia de Fernando Corona, companheiro de viagem, quando, passando por uma rua sossegada, a nossa atenção foi despertada por um porão em que percebemos um atelier de pintura emergente. Acocoramo-nos e ficamos a comentar o que víamos, quando nos convidaram para entrar pelos fundos. Estávamos casualmente diante do movimento mais moderno que avassala Curitiba. Trata-se do centro de gravura do Paraná, nos porões da Escola de Belas Artes. Era fim de tarde. Lá ficamos por mais de uma intensa hora de artes plásticas.

Também é importante observar que, quando tinha a oportunidade, o jornalista trazia informações atualizadoras sobre artistas de fora. Um exemplo é a sua abordagem acerca de Wladimir Krivoutz (1904-1972), pintor russo que morou por um breve período no início da década em Porto Alegre após mudar-se para o Rio de Janeiro, mas que fixou residência em São Paulo em 1951. Em texto de 27 de agosto de 1953, “O pintor Wladimir Krivoutz”, Obino aproveita a presença do artista que “após nove meses de trabalho a nove horas por dia” na Catedral Ortodoxa do Apóstolo São Paulo, na capital paulista, “vem descansar um pouco pela simpatia que tem por nossa metrópole sossegada”. Detalhes de seu trabalho como decorador foram comentados diretamente com o colunista, que publicou as informações obtidas pessoalmente nas *Notas de Arte*.

Obino não refletia sobre artistas consagrados e emergentes apenas separadamente. O diálogo entre os agentes já reconhecidos e os iniciantes era valorizado como fator de renovação e novidade em especial no que diz respeito à atuação dos agrupamentos de artistas.

Na coluna “O Núcleo SADA”, de 21 de dezembro de 1954, por exemplo, ele discorre sobre as atividades da então recém-criada “Sociedade de Amigos das Artes” no contexto de agitação cultural da cidade: “Considerável tem sido o movimento de nossas galerias. Agora são novos centros e novos agrupamentos que se põem em ação, a denotar a vitalidade cultural de nosso ambiente”. Obino assinala a positividade da iniciativa do núcleo em questão: “temos a aglutinação dos novíssimos em harmonia com artistas já consagrados em nosso ambiente por suas lides plásticas. A mostra em foco reúne uma experiência em processo altamente sugestivo”.

Artistas que depois trilharam caminhos individualmente no campo artístico eram lembrados pela sua vinculação com núcleos como o SADA mesmo após a sua extinção, como é possível verificar no texto “Gravuras e desenhos de Saulo Gomes”, de 16 de outubro de 1959. Nele, o jornalista recupera a existência do grupo “que aglutinou adolescentes de uma geração”, sublinhando que a exposição do artista na Galeria da Faculdade de Arquitetura da UFRGS seria seguida por uma de outro egresso da “Sociedade”, Joaquim Fonseca (1935-).

Outros agrupamentos mencionados nos textos foram o “Tendências Novas”, surgido em 1956 – um ano após o desaparecimento do SADA –, trazendo nomes como Henrique Fuhro (1938-2006) e o próprio Saulo Gomes; e o grupo “Bode Preto”. Vale recuperar a caracterização de Obino desse núcleo na sua primeira menção aos artistas, na nota “Mostra do Grupo Bode Preto” de 23 de setembro de 1958. Ao mesmo tempo em que o jornalista reconhece sem tom de elogio uma postura confrontadora dos jovens, ele identifica a positiva atitude renovadora inerente à sua atuação:

O nome é de espalhafato e desacatante, mas a rapaziada é boa e toda gente já nossa conhecida nas lides de nosso pincelismo local. (...) Os jovens lá estão desabafando seus ímpetos, pisando nos calos do bom tom e do pinturejar acadêmico, não fazendo pintura bonita e nem cuidando de agradar. Esses bodes pretos são bem suscetíveis de espantarem as cabras brancas do academismo.

Os momentos em que as *Notas de Arte* ganhavam o tom de reforçar e reproduzir o cânone eram principalmente quando mortes e efemérides eram tomadas como pautas. Pintores consagrados de reconhecimento nacional ou internacional tinham assim as trajetórias revisitadas, num sentido também de formação do público acerca da tradição pictórica ocidental. Os artistas abordados devido às suas mortes no período analisado foram os franceses Raul Dufy (1877-1953), Maurice Utrillo (1883-1955) e Georges Rouault (1871-1958), pintores, além de Henri Laurens (1885-1954) escultor; o pintor espanhol radicado em

Porto Alegre Benito Castañeda (1885-1955); o pintor lituano radicado no Brasil Lasar Segall (1891-1957); e o pintor paulista José Pancetti (1902-1958). As efemérides referiram-se ao centenário de nascimento do pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890); ao cinquentenário da morte do pintor brasileiro Victor Meirelles (1832-1903); ao bicentenário do pintor Nicolau Taunay (1755-1830) e aos 350 anos do nascimento de Rembrandt (1606-1669). Há também uma coluna sobre a vida e a obra de Henri Matisse (1869-1954).

Retomando algumas ideias centrais desenvolvidas a partir da categoria “Quem?”, notamos que os agentes protagonistas das *Notas de Arte* eram os artistas, os sujeitos atuantes no sistema no âmbito da criação. Aldo Obino sublinhava a proveniência desses agentes, demonstrando a importância que o aspecto territorial tinha na sua escrita. A partir dessa constatação, é possível estabelecer um mapa de lugares a cujas manifestações Porto Alegre teve acesso por meio da passagem de certos sujeitos.

Predominam as notas e colunas sobre mostras de artistas gaúchos e de estrangeiros radicados no RS. O pouco aparecimento de artistas brasileiros de outros estados nas exposições locais reforça a falta de intercâmbio que havia dos porto-alegrenses com as artes de outras partes do país. A quantidade relativamente alta de mostras de agentes internacionais evidencia uma preocupação dos organizadores de galerias em atualizar o público da cidade, fazendo circular uma parcela da produção artística estrangeira, em especial a europeia, e, pela proximidade geográfica e cultural, a uruguaia.

Inferimos também que, ainda que a notoriedade seja um valor fundamental do jornalismo e em especial do jornalismo cultural, presente na seleção de temas e abordagens das *Notas de Arte*, existe um esforço de Obino em acompanhar a produção de artistas emergentes no cenário local. A relevância da cobertura do colunista, como agente legitimado a partir da permanência em um lugar demarcado do campo jornalístico, contribuía com a construção da notoriedade de sujeitos iniciantes.

Levando em conta a opção por evitar julgamentos aos jovens artistas, manifesta em alguns textos, percebemos que o jornalista tinha consciência do impacto que seu comentário poderia ter na carreira dos indivíduos em um mercado de não tão fácil inserção. O elogio à existência de agrupamentos desses artistas é notável, principalmente no que toca a possibilidade de interação com agentes mais velhos que eles permitiam. Obino também tinha uma relação próxima com alguns artistas consagrados, demonstrada textualmente. Essa proximidade permitia a exposição de informações “exclusivas” – característica típica do

espaço da coluna, marcante também no jornalismo contemporâneo.

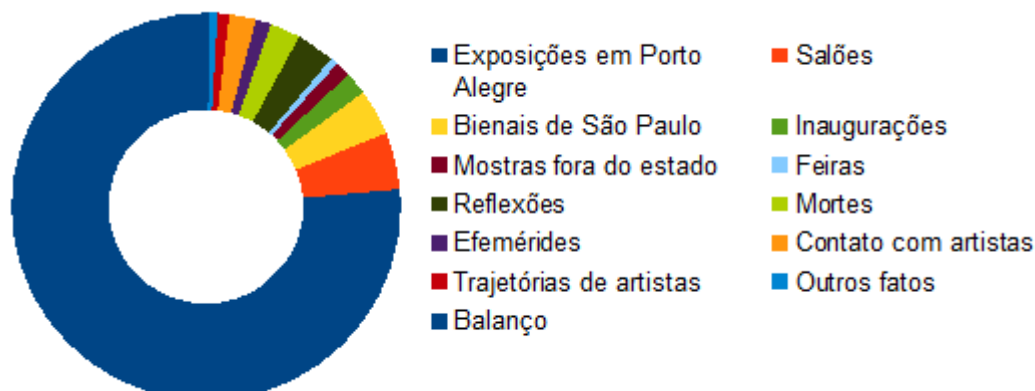
Mais uma vez, características da crônica emergem da leitura, uma vez que o tom próximo, quase familiar, é usado como recurso para sugerir uma intimidade com os personagens em pauta e com o leitor. Por fim, percebemos que, ao pontuar nos textos o seu acompanhamento acerca das trajetórias dos pintores, gravadores escultores e desenhistas, o colunista reforçava a sua credibilidade para avaliar a cena artística.

4.4 O quê?

No período analisado, os fatos agendados pelo sistema artístico sobressaem-se como pautas das *Notas de Arte*: exposições individuais e coletivas, além de salões, bienais, feiras e inaugurações, predominam enquanto assunto, correspondendo a 89% do corpus (279 unidades das 314 do total tratam desses acontecimentos). Obino colocava-se na posição de anunciar eventos que estavam para ocorrer, ou relatar fatos recém-ocorridos. Essa característica reflete a configuração da imprensa cultural em geral, que tem sua temporalidade relacionada a ações previstas. Com esse dado, percebemos a ligação da coluna com o critério jornalístico da atualidade, parâmetro que se consolidou como central no jornalismo na construção de suas narrativas, e que no jornalismo cultural ganha contornos mais flexíveis.

Foram identificadas 239 (76%) textos sobre exposições em Porto Alegre – 164 individuais (52%) e 75 coletivas (24%) –; 15 sobre Salões de Artes Plásticas, de Foto ou de Cerâmica (5%); 12 sobre as Bienais de São Paulo (4%); seis sobre inaugurações de obras de arte públicas ou de espaços voltados à arte (2%); quatro sobre mostras fora do estado (1,3%), dois sobre feiras (0,6%) e um sobre mostra em homenagem a um artista (0,3%). Fora esses, dez consistiram em reflexões sem um gancho específico (3,1%); oito trataram de mortes de artistas (2,4%); quatro tomaram como gancho efemérides (1,3%); sete exploraram informações obtidas pelo contato particular com agentes do sistema artístico (2,2%); três abordaram trajetórias de artistas sem uma motivação manifesta (0,9%); dois versaram sobre fatos do campo das artes (um sobre a doação de um conjunto de obras para a Pinacoteca de São Paulo e outro sobre a viagem de um artista gaúcho para Nova Iorque) (0,6%); e um foi um balanço sobre as artes plásticas no Rio de Janeiro no ano de 1950 (0,3%). A distribuição desses números pode ser observada no gráfico a seguir.

Gráfico 11 - As pautas das Notas de Arte na década de 1950



Fonte: elaborado pela autora

O caráter de cobertura cultural local que a coluna possuía transparece nos dados, uma vez que a grande maioria das exposições abordadas foram realizadas em Porto Alegre. Deduzimos que a movimentação no circuito de artes da cidade ocorria principalmente pela realização de mostras individuais, afinal, o número de colunas que abordam esse tipo de evento – 59% dos textos sobre eventos na capital – é o mais expressivo no conjunto em análise.

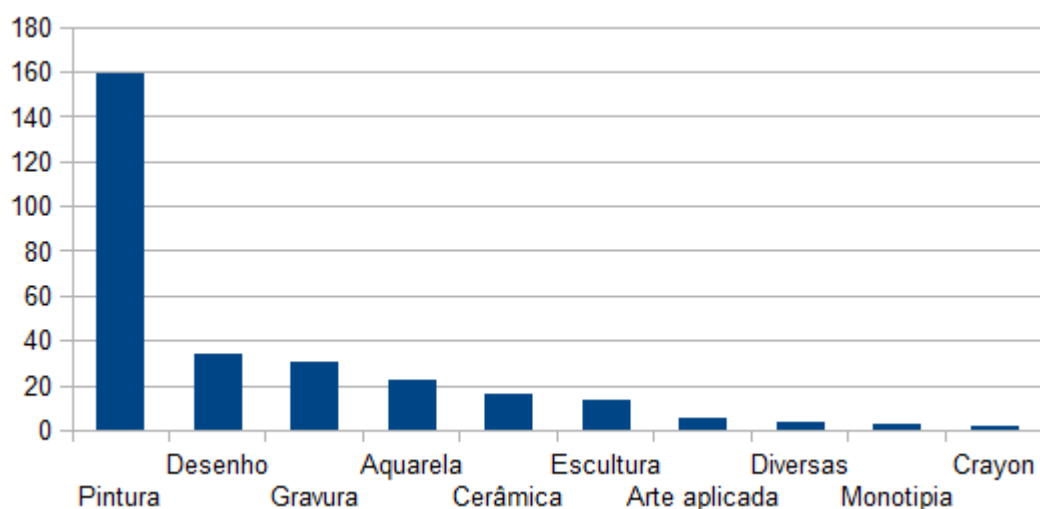
Há a incidência⁴¹ da pintura como método de execução das obras em exposição nas galerias de Porto Alegre em 160 das unidades em análise (67%), o que reflete uma hierarquização defendida pelo IBA. Tal técnica predominava como parâmetro de formação, ao lado da escultura. Esta, no RS, teve seus primeiros índices de autonomia em relação à arquitetura e aos monumentos comemorativos, segundo Simon (2002), apenas na década de 1920, quando no Salão de Outono ocorrido em 1925 foram apresentados trabalhos de Fernando Corona e Antônio Carangi. A participação de Corona como docente do IBA, de fins da década de 1930 a fins da década de 1960, veio a consolidar a importância do método e desenvolvê-lo entre os artistas em formação da capital gaúcha.

Apesar de, nos anos 1950, com esses desenvolvimentos, a escultura possuir um status similar ao da pintura, ela foi tematizada em um número relativamente pequeno de textos (14, que representam 6% das unidades de registro vinculadas à exposições locais). As outras técnicas utilizadas pelos artistas que expunham na cidade no período, pelo registro de Obino, foram o desenho, recorrente em 34 textos do corpus (14%); a gravura, em 31 (13%); a

41 Como algumas exposições abrigavam trabalhos realizados a partir de diferentes técnicas, medimos a incidência de cada técnica no conjunto de textos. Dessa forma, uma unidade de registro pode ser categorizada em relação a mais de um método artístico.

aquarela, em 23 (10%); a cerâmica, em 16 (7%); a arte aplicada (móveis, tapeçaria, porcelana e tecelagem), em seis (2%); a monotipia, em três (1%); e o crayon, em dois (0,8%), de acordo com o gráfico a seguir. A representatividade desses métodos, que eram considerados menores, em conjunto, relaciona-se com a inserção de autodidatas no meio artístico, e com a produção artística não institucional – fatores já constatados nas categorias anteriores pela frequência de artistas não consagrados nas exposições em pauta, e pela aparição de espaços não oficiais na cobertura.

Gráfico 12 - As técnicas utilizadas nas exposições ocorridas em Porto Alegre na década de 1950, tematizadas nas *Notas de Arte*



Fonte: elaborado pela autora

Esses números muito dizem da dedicação de artistas a técnicas variadas de produção, e do acompanhamento do colunista em relação a eles. Porém, o discurso das *Notas de Arte* reproduzia a valoração diferenciada de procedimentos. Obino elogiava o apuro de agentes na utilização da cerâmica, da gravura, do desenho etc., mas localizava-os em uma escala de relevância. Um trecho da coluna “Galeria de desenhos do Instituto Norte Americano”, de 17 de junho de 1952, por exemplo, atesta o olhar para a pintura como arte “superior” em relação ao desenho: “arte implícita e menor em face da maior, o Desenho fica indelével na Pintura, como a Gramática na Literatura”.

A cerâmica, da mesma maneira, foi descrita como “índice do grau de pureza das artes plásticas menores, primitivas e aplicadas que atingem um povo e uma época” na coluna “Mostra de cerâmica”, de 13 de dezembro de 1952. No texto, que versava sobre exposição do ceramista Hans Veit no Auditório do Correio do Povo, Obino expõe a sua visão sobre as artes

aplicadas: “valorizando devidamente as artes maiores e menores, temos que são respeitáveis e devem mesmo ser incentivadas”.

Utilizada por artistas reconhecidos elogiados e nomeados nas *Notas de Arte*, como Hilda Goltz (1908-2009), Wilbur Olmedo (1920-1998), Vasco Prado (1914-1998), Luiza Prado (1914-2000) e Pierre Prouvot (1916-197?) – nem todos relacionados apenas à lida com a cerâmica –, essa técnica era expressiva nas artes regionais, como se pode notar pela quantificação apresentada. Os nomes que se dedicavam especialmente a ela eram qualificados pelo jornalista não só como artistas plásticos, mas também como artesãos.

A gravura foi outro método importante na década em estudo, principalmente devido aos movimentos dos clubes que a utilizavam vinculada à arte social. Ela também era classificada por Obino em um nível diferente do da pintura e da escultura, ainda que frequentemente fosse por ele elogiada em relação aos desenvolvimentos específicos e pioneiros de artistas do estado. Em texto de 27 de agosto de 1953, “Gravuras de Glenio Bianchetti”, verifica-se esse comportamento: “De Hans Steiner ao Clube dos Amigos da Gravura, decididamente tem evoluído essa *arte menor* no RS” (grifo nosso). O colunista destaca a atuação não só de Bianchetti, mas também de Vasco Prado (1914-1998), Danúbio Gonçalves (1925-), Glauco Rodrigues (1929-2004), Edgar Koetz (1913-1969), Plínio Bernhardt (1927-2004), Carlos Scliar (1920-2001) e Carlos Mancuso (1930-2010) enaltecendo a aglutinação de alguns em coletivos. Essas junções, de acordo com o discurso das *Notas de Arte*, fortaleciam o movimento em torno da técnica em questão e faziam o jornalista afirmar que “a arte de Dürer e Kaethe Kollwitz vem sendo tratada com carinho em terras rio-grandenses”.

Além das exposições individuais e coletivas, os Salões de Artes Plásticas do RS mostraram-se como eventos centrais na movimentação do sistema artístico gaúcho. Eles contavam com um júri específico que premiava os artistas participantes, reforçando o papel de consagração principalmente do IBA. No período estudado, ganham destaque nas *Notas de Arte* os cinco salões oficiais realizados nessa instituição⁴². Eles refletiam a primazia da arte acadêmica em âmbito local, em especial considerando os premiados – agentes já estabelecidos que seguiam o gosto dominante, representado pelo IBA.

Obino, ao tratar dos salões, pontuava alguns trabalhos que lhe chamavam a atenção sem aprofundar-se em análises das obras. Ele identificava o conflito entre a arte acadêmica e a que ele considerava “moderna”, como se pode perceber no texto “O 4º Salão de Belas Artes

42 O 4º Salão ocorreu em 1953; o 5º, em 1954; o 6º, em 1955; o 7º, em 1956 e o 8º, em 1958.

do RS” de 8 de dezembro de 1953: “Enquanto no Rio de Janeiro deu-se a fatídica divisão de acadêmicos e modernos, procura-se compreender as duas correntes que exprimem a arte: uma escorando-se nas tradições, regras e escolas e outra rebelando-se contra a disciplina, procurando a liberação”. Em outro texto sobre o mesmo evento, “Em torno do IV Salão de Artes Plásticas”, de 10 de dezembro de 1953, há a visão de uma espécie de equilíbrio entre as tendências no contexto local: “Com a ausência dos crachás dos extremos do modernismo e do conservadorismo, o IV Salão Rio-Grandense de Artes Plásticas toma uma tensão meridiana em que se reúnem representantes dessas correntes, mas em variações que procuram a equidistância entre os extremos”. Há assim uma constante comparação entre o que estava acontecendo em Porto Alegre em relação a centros urbanos como o Rio de Janeiro, na preocupação de situar o leitor, como foi ressaltado anteriormente.

Na cobertura dos salões de 1954 e 1955, Obino identifica um enfraquecimento dos trabalhos em qualidade e quantidade. Em texto publicado em 6 de dezembro de 1955, “VI Salão de Belas Artes”, ele avalia que “há falta de vitalidade, ausência e falta de contribuição maior tanto do RS quanto do Rio de Janeiro e de São Paulo”. O jornalista conclui que o evento demonstrava um empobrecimento das artes plásticas regionais naquele ano, denotando “estar o RS meio fora do compasso nas artes plásticas brasileiras”. Krawczyk (2005, p.116), que verifica que, de fato, houve um decréscimo no número de obras apresentadas entre 1954 e 1956, levanta algumas possibilidades para explicar esse declínio. Uma delas está na dificuldade do IBA de acompanhar os novos movimentos na época: “possivelmente há um leque de motivações onde invariavelmente se inclui a dificuldade do instituto, apesar das renovações no seu quadro docente em reagir frente às tendências contemporâneas nas artes plásticas, evidenciando um grave descompasso”.

As constatações de Obino não se repetem no ano seguinte. Na coluna “7º Salão Rio-Grandense de Artes Plásticas”, de 13 de novembro de 1956, ele ressalta que não precisaram ser expostas obras do acervo da pinacoteca do IBA a fim de reforçar a exposição, como acontecera no ano anterior. Ao abordar o evento, descreveu-o como “dos melhores entre muitos dos que temos tido entre nós, principalmente em comparação aos dos últimos anos e isso não é pela quantidade, mas pela qualidade das obras que predominam em tal certame”.

Fora os salões do IBA, localizamos também textos sobre salões da Associação Francisco Lisboa; sobre salões de fotografia promovidos pela Associação Rio-Grandense de Fotógrafos Profissionais nos primeiros anos da década; sobre o Salão Pan-Americano ocorrido no IBA em 1958; e sobre Salão de Pintores Amadores promovido pelo Instituto

Cultural Brasileiro Norte-Americano em 1959. Mais uma vez, a efervescência cultural local faz-se sentir pelo surgimento de salões não oficiais, como este último.

Percebe-se também na coluna certa preocupação em atualizar os leitores acerca de debates que estavam ganhando forma em nível nacional. Essa constatação se deve principalmente ao acompanhamento realizado das bienais de artes de São Paulo. Elas vieram a ter um grande impacto no meio artístico brasileiro nessa época, constituindo-se como principal via de consagração para artistas plásticos do país. Como havia júri internacional, elas permitiam que não só os artistas, mas também os críticos, se colocassem a par do que acontecia nas artes fora do Brasil.

Uma das discussões mais expressivas que o evento ajudou a desencadear girou em torno do abstracionismo. Com a apresentação de obras abstratas como tendência internacional, houve reação de artistas mais atuantes no figurativismo, notável na tradição modernista na São Paulo dos anos 20. A questão política também entrava em jogo nesse contexto, já que a representação do mundo social era vista como necessária na arte por artistas ligados ao Partido Comunista e à corrente do realismo socialista. Obino tinha posições definidas acerca dessas questões, como será explorado na categoria a seguir. Por ora, cabe ressaltar que, na abordagem da bienal – nos referimos especialmente à segunda edição do evento, ocorrida entre 1953 e 1954, à qual o colunista visitou e dedicou ampla atenção –, as *Notas de Arte* exploraram o registro e a descrição, e apontaram para algumas tendências, sendo o abstracionismo a principal delas.

Não houve uma avaliação aprofundada na coluna dos trabalhos expostos devido à amplitude do evento, como demonstra o texto “Perspectiva as II Bienal” publicado em 2 de fevereiro de 1954: “Impossível e dispensável será a análise desse prélio mundial de mais de três dezenas de nações competidoras”. Na sequência essa amplitude é reforçada através da menção da duração da visita de Obino: “Por várias vezes fomos à II Bienal. O primeiro contato durou nada menos de cinco horas batidas, passando em revista a estonteante mostra internacional”. Ainda assim, algumas colunas trataram de fazer uma aproximação com recortes das exposições.

Nesse sentido, alguns escultores foram recuperados e analisados a partir de suas obras apresentadas no evento. São eles o baiano Mário Cravo (1923-), o francês Henri Laurens (1885-1954) e o inglês Henry Moore (1898-1986) – esses últimos dois, premiados. Há também o texto “O Futurismo e o Cubismo”, de 11 de fevereiro de 1954, sobre esses dois movimentos enfocados em retrospectivas na bienal. Através dele, Obino apresenta a uma

interessante visão sobre essas manifestações artísticas, guiadas, segundo o colunista, por “artistas complicados como a época em que vivemos”.

Mas não é apenas pelo acompanhamento dos eventos agendados que o fator jornalístico da temporalidade se mostra essencial no texto de Obino e no jornalismo cultural em geral. As efemérides, datas em que se rememoram autores pelo tempo transcorrido desde o seu nascimento ou morte, ou obras pelo aniversário de lançamento ou criação, atualizam temas do passado e reavivam o cânone nas páginas dos jornais. Quatro textos do corpus lidaram com esse tipo de temporalidade, agregando a determinados temas o valor do tempo presente, tão caro ao jornalismo. Eles já foram especificados no item anterior em relação aos artistas homenageados. Da mesma forma, a morte, valor importante para o jornalismo cultural na medida em que consiste em um momento em que o legado de um agente é reforçado e consagrado diante do público, foi ponto de partida para oito dos textos classificados. Tanto a morte quanto a efeméride atuam no processo de legitimação de sujeitos, o que nos remete à problematização da categoria anteriormente apresentada.

Foram localizadas ainda *Notas de Arte* que, sem um gancho jornalístico claro, exploram trajetórias de artistas. Outras desenvolvem reflexões sobre temas do campo artístico sem a ligação com um fato específico. Essa constatação demonstra uma liberdade própria da coluna, espaço fértil para a opinião que se mostra tão propício para o jornalismo cultural. Em certa medida, ela permite o desprendimento da factualidade típica do jornalismo no geral. Uma coluna sobre a vida e a obra do pintor francês Henri Matisse (1869-1954) atua nesse sentido. O escultor José Leôncio Belloni (1882-1965) também foi tratado sem um gancho jornalístico manifesto em texto de 25 de fevereiro de 1954. Além disso, Obino eventualmente abordava o trabalho de artistas reconhecidos nacionalmente – um texto de 3 de março de 1950 discorreu sobre o escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955), reconstituindo sua história de vida, por exemplo.

Este artista voltou a ser assunto da coluna em 9 de janeiro de 1953, por ocasião da inauguração da sua “obra-prima”, o Monumento às Bandeiras, no Parque Ibirapuera (São Paulo), pronto após trinta anos de concepção. Dentre as inaugurações estão também a do salão expositivo do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina em 1952; de painel de Glenio Bianchetti na Loja das Aerovias, e da sede do núcleo SADA em Porto Alegre, ambas em 1954; da sede própria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1958; e de painel de Miguel Herreros, na Sociedade Espanhola de Porto Alegre, também em 1958.

Revisando os principais pontos desenvolvidos através da problematização da categoria “O quê?”, constatamos que as *Notas de Arte* tinham como foco eventos, acontecimentos agendados do sistema artístico, refletindo uma temporalidade típica do jornalismo cultural. Nessa editoria, o valor da atualidade se liga a fatos que sabidamente estão para acontecer, ou à avaliação de eventos recém-ocorridos. As pautas mais recorrentes são as exposições em Porto Alegre, principalmente as mostras individuais.

Essas exposições eram predominantemente de pintura, de forma a traduzir uma hierarquização do sistema artístico da época levada a cabo pelo IBA. Tal técnica era parâmetro para a formação artística, ao lado da escultura, que apesar de não ser tão recorrente nos eventos abordados, era considerada uma arte superior a outras. Ainda assim, havia uma movimentação intensa em Porto Alegre em torno da gravura, da cerâmica, do desenho e de outros métodos de produção, que foi abordada nas colunas com considerável frequência.

Os Salões de Artes Plásticas promovidos pelo IBA também foram assunto das *Notas de Arte*. A cobertura de Obino permitiu entrever tendências de evolução ou declínio dessa instância oficial de formação e legitimação. Da mesma maneira, as bienais de São Paulo foram acompanhadas, sendo que ao longo da segunda edição desse evento o jornalista fez uma ampla cobertura, apontando para algumas discussões centrais que ali tomavam forma e principalmente para o abstracionismo.

As mortes e efemérides, tendo aparecido como pontos de partida para alguns textos, reforçam a ligação da coluna em estudo com o parâmetro da atualidade, já que elas eram lidas como eventos desencadeadores da revisão de legados artísticos reconhecidos no espaço do jornal. Por fim, algumas reflexões sem um gancho jornalístico específico denotam uma liberdade própria do espaço da coluna, que permite ao autor desenvolver seu pensamento sem a necessidade do vínculo com a factualidade.

4.5 Como?

Como vimos no capítulo de contextualização, a década de 1950 foi marcada por alguns debates específicos no campo das artes brasileiras desencadeados tanto por eventos como as bienais de São Paulo, quanto pelas inovações levadas a cabo por alguns artistas e pela conjuntura política internacional no período. Esses debates ganharam contornos particulares nas diferentes regiões do país. Os comentaristas de arte, que não só divulgavam discussões mas também lançavam mão de parâmetros para a avaliação de obras,

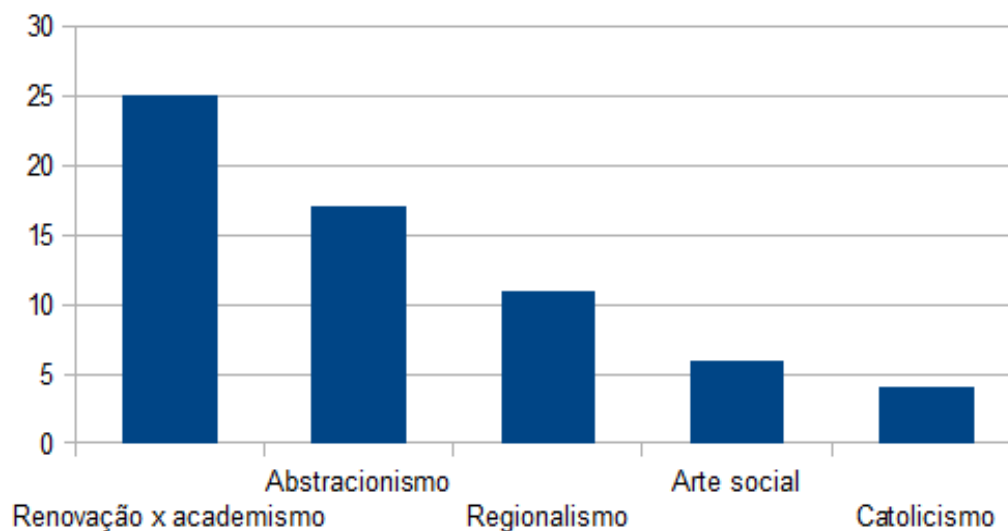
posicionavam-se frente às tendências da época. Nesse fazer, valores vigentes do sistema artístico eram corroborados ou tensionados nas páginas dos jornais.

Mencionamos que Obino mantinha uma posição de relativa neutralidade frente a algumas mostras, evitando críticas contundentes por razões explicitadas. De fato, há uma considerável quantidade de unidades do corpus em que o fator de divulgação mostra-se mais forte do que o de avaliação. Essa conformação se liga ao estilo da coluna, baseada em notas, frequentemente breves e ligadas essencialmente ao factual, à notícia das exposições. Ainda assim, os valores artísticos que lhe eram caros emergem das entrelinhas das *Notas de Arte*, mesmo nesses textos curtos. Como o colunista não deixava de cobrir os mais diferentes tipos de eventos do campo cultural, ele acabava falando também das tendências que não lhe agradavam tanto, eventualmente demonstrando desacordo.

Com o objetivo de esboçar um panorama das principais ideias trazidas na coluna nos anos 1950, assim como as suas nuances, realizamos um levantamento dos debates mais evidentes nos textos do corpus, relacionando-os com as questões que estavam em voga no período. Apenas contabilizamos os textos em que um posicionamento estético ou ideológico demarcado foi demonstrado, por isso o número de unidades ligadas a cada um dos itens é baixo. Elaboramos também um gráfico para apresentar a incidência dos debates referidos. Eles giraram em torno principalmente:

- do cultivo de valores do catolicismo, notável em quatro textos (1,3%);
- da ideologia difundida por agentes vinculados ao realismo socialista, evidente em seis unidades do corpus (1,9%);
- do regionalismo nas artes locais, manifesto em 11 colunas (3,5%);
- do abstracionismo, presente em 17 textos (5,4%);
- do elogio à renovação relacionado à crítica ao academismo, manifesto em 25 colunas (7,9%).

Gráfico 13 - Os debates abordados nas Notas de Arte na década de 1950



Fonte: elaborado pela autora

Algumas pesquisas da área da História da Arte no RS que recorreram às *Notas de Arte* enquanto fonte assinalam que a formação filosófica de Obino, além da sua ligação com o catolicismo, ecoam na sua escritura acerca das manifestações artísticas. A arte clássica, sua referência, também é mencionada como aspecto definidor de seus comentários, assim como a ideia da primazia da harmonia entre arte e sociedade. Como observa Kern (1995, p. 38), “O discurso de Aldo Obino emerge da sua atuação como militante em prol da preservação de uma arte idealizada, serena e sem conflitos, que representa a harmonia do modelo social por ele imaginado”.

Kern (1995, p. 36) identifica também que existe uma influência dos princípios de vida de Obino nos seus posicionamentos artísticos: “A moral é objeto de preocupação do crítico e o critério de julgamento da arte, pois ele acredita que esta mal orientada pode provocar a desintegração social”. O jornalista mantinha uma postura voltada à conservação da ordem, destoante daqueles que viam a arte como transformação social.

A sua associação com valores católicos relaciona-se com esse posicionamento. Pelos textos localizados em seus arquivos pessoais, desde cartas até discursos como paraninfo de formaturas do Colégio Júlio de Castilhos, percebe-se que ele realmente era um religioso fervoroso que primava pela valorização do Catolicismo. Porém, não podemos dizer que este foi um fator em relevo no conjunto de textos publicados sobre artes visuais na década de 1950. Apenas quatro colunas de fato denotam a adoção de uma visão religiosa por parte de Obino para falar da arte.

Apesar da pouca quantidade, esses textos são indicativos da perspectiva do colonista em sua atividade no jornal. Na ocasião da morte do francês Georges Rouault (1871-1958), por exemplo, a coluna compara o pintor com outros artistas da França recém-falecidos, como Henri Matisse (1869-1954), Raul Dufy (1877-1953) e Maurice Utrillo (1883-1955), tomando como referência a sua contribuição à arte religiosa. Sob o título “A sombria pintura de Rouault”, de 15 de fevereiro de 1958, a coluna caracteriza o pintor como “artista solitário, de religiosidade primordial, central e final, ao contrário de alguns desses companheiros de morte, que só ao termo contribuem com sua arte para o elã da fé”.

A posição política esquerdista de artistas também era vista em desacordo com a possibilidade de ratificação dos valores cristãos por meio da arte. Num momento histórico de polarização entre os ideários capitalista e socialista, os artistas e intelectuais brasileiros de vanguarda tenderam ao alinhamento com os movimentos de esquerda, ligados ao socialismo (PEREIRA, 2011), ao contrário de Obino, que se colocava contra a intervenção dessas opções políticas na produção artística⁴³. E isso não só por causa de seu pensamento católico. Tal posicionamento ia ao encontro do comportamento conservador das principais instituições da área das artes plásticas na época no RS, e de encontro ao ideário de artistas dedicados à arte social.

As constatações de Kern há pouco mencionadas se inserem em seu estudo acerca da crítica de arte gaúcha no período estadonovista. Na década em análise, posterior a esse momento, o colonista se tornou relativamente menos dogmático, uma vez que seu discurso foi se adaptando às mudanças históricas e à modernização de Porto Alegre. Como uma cidade cosmopolita, ela deveria estar aberta para as novas e múltiplas formas poéticas e visuais que ganhavam corpo. Ainda assim, a primazia da harmonia como parâmetro fica evidente em algumas notas – 13, especificamente.

Mas apesar de os artistas vinculados à arte social, tão em voga nessa década, serem em geral filiados ao Partido Comunista, essa tendência foi tema abordado nas *Notas de Arte* de forma elogiosa. Obino não se furtava de expressar a sua visão conservadora, como percebemos na coluna “Gravuras de Glenio Bianchetti”, de 27 de agosto de 1953: “A arte social é fecunda e inspiradora sem a tendenciosidade do socialismo, como licita é a arte sexual e não libidinosa. (...) A revalorização da pureza é toda uma senha hoje, contra a arte de degradação que saturou as grandes correntes do modernismo”. Bianchetti, que estava expondo

43 Sublinhamos que essa postura, assim como a religiosa, não foi exposta de forma veemente nas *Notas de Arte*. Os números que exploramos nesta categoria (verificar debate sobre arte social, que abordamos na sequência) demonstram uma necessária relativização.

no Círculo Social Israelita, foi um dos artistas do Clube de Gravura de Bagé a defender a preocupação política no trabalho artístico. No texto de Obino, a aprovação manifesta refere-se às formas figurativas utilizadas pelo gravurista e sua “expressão harmoniosa e austera”, ainda que as temáticas não fossem apreciadas pelo gosto predominante, já que alguns trabalhos expunham as difíceis condições de vida dos trabalhadores do RS.

No texto “Gravuras de Carlos Scliar”, de 16 de agosto de 1950, a oposição ao comunismo fica ainda mais clara, não na avaliação das obras do gravurista gaúcho, que é elogiado, mas sim na crítica à sua finalidade: os trabalhos ilustrariam o livro *O Caminho da Fome*, de Jorge Amado. O colunista descreve o escritor baiano como “literato tendencioso”, que “sabe denegrir o Brasil nos seus defeitos e exaltar apenas Luís Carlos Prestes e a Rússia Soviética”. Na continuação do texto ele reafirma esse olhar: “Seu realismo é tendenciosamente negativista e como tal não vemos razão para exaltá-lo, malgrado os seus dons literários, tão torvamente sedentos das searas vermelhas”.

Nas artes plásticas, essa mesma posição pode ser identificada, mas de forma mais sutil, num elogio feito à produção de Vasco Prado. Obino deixa entrever sua crença de que posições políticas pessoais podem influenciar negativamente um artista, no sentido da quebra da harmonia. Na coluna “Vasco Prado e suas esculturas”, de 5 de maio de 1951 ele observa que o artista apresenta trabalhos de ótima qualidade *apesar* de sua vinculação com o comunismo:

Vasco Prado guarda a simplicidade, o gosto das formas palpitantes, mas serenas, das linhas e massas proporcionadas, joga com as massas sob a luz e revela a docilidade portuguesa sublimada em suas obras, malgrado a sua posição pessoal de revoltado contra a ordem social vigente e a exceção do Grupo Operário para a União Operária de Cruz Alta, com os trabalhadores de punhos cerrados. Sobreposto à rebeldia do modernismo escultórico, que tantas divisões traz, Vasco Prado fica indene aos frenesim experimentais e ao abstracionismo.

Tais posicionamentos concentram-se no início da década, sendo do início de 1954 o último texto que expressa um desacordo em relação à arte social filiada ao que a União Soviética representava para o mundo. Esse dado pode se relacionar com o momento de influência dos Clubes de Gravura e dos seus artistas no circuito artístico local, que foi mais localizado na primeira metade do decênio em questão.

A ancoragem do colunista no contexto regional também o levou a trazer à tona a questão da representação do espaço geográfico do RS. Esse era um ponto caro aos clubes de gravura, que foi abordado na cobertura, por exemplo, das mostras de Bianchetti. Obino sublinhava que o aspecto social da obra desse pintor e gravador emergia das suas figuras

humanas, típicas do pampa, de seus costumes e de sua cultura.

No Brasil, a questão do delineamento de uma estética nacional que atravessou a cultura do país estava ainda em voga, reforçada pela herança da era Vargas. Isso apesar de todo o movimento em direção à absorção de tendências internacionais e da criação de uma arte conectada com o ritmo acelerado e racionalista do mundo. Os contornos específicos que o assunto ganhou na década de 1950 foram dimensionados regionalmente. No estado, ele ligou-se à criação e ao reforço de um estereótipo do gaúcho e à ambientação de diversas formas artísticas nos cenários tradicionais do território.

Como observa Gomes (2005), no ano de 1949 foi reeditado o livro “Contos Gauchescos e Lendas do Sul,” de Simões Lopes Neto, foi editado “O Continente”, de Érico Verissimo, e foi criada a revista Fronteira, de Paulo Hecker Filho e João Francisco Ferreira – ações que indicam uma articulação em torno dos mitos gauchescos. O mesmo autor, retomando as pesquisas de Círio Simon, destaca que esse movimento se pautava pelos escritos de Glauco Saraiva, Paixão Cortes e Barbosa Lessa. Nas artes plásticas, os artistas Antônio Caringi e Aldo Locatelli participaram da construção do ideário acerca da cultura regional, assim como os clubes de gravura. Tal temática era estimada por Obino, que se posicionava com certa clareza nesse sentido, situando o leitor acerca da tendência. Em 11 textos do nosso corpus a discussão sobre o regionalismo é sublinhada.

Na ocasião de uma visita de aquarelistas franceses ao RS em 1954, Obino reforçou a importância de se olhar para o seu, ou como ele denominava, para o “nosso” ambiente de pertencimento: o pampa. Essa visita mereceu o flagrante do jornalista. Na coluna “Cerâmicas, aquarelas e óleos gauchescos”, de 29 de julho daquele ano, ele registrou a presença em Porto Alegre dos artistas estrangeiros, que representavam paisagens campeiras, questionando se o brasileiro não deveria adotar também o olhar voltado às coisas regionais:

O mundo culto sempre teve interesse e curiosidade pelo mundo nativo. Isto desde a descoberta do Brasil. (...) Vemos o estrangeiro procurar o que é nosso e que por tanto tempo, por preconceito e sentimento de inferioridade, o brasileiro, sob o influxo cosmopolita e da técnica, tratou de ocultar.

Mesmo expressando entusiasmo em relação à metropolização e ao cosmopolitismo em diversos momentos, Obino focalizava a importância do voltar a atenção a esse espaço tão diferente do urbano. Em coluna de 12 de maio de 1955 intitulada “Pintura Regional”, sobre exposição de Oscar Crusius (1904-1991), ele demonstra perceber o movimento de (re)valorização desse ambiente, vendo o regionalismo crescer nas artes “em razão inversa ao

tempo em que ele esteve interdito e sob tremenda marginalidade”. O comentário prossegue em função de um elogio ao estilo de Crusius, localizando-o em um momento histórico posterior ao do desinteresse pelas temáticas gaúchas: “Enveredamos para a literatura cosmopolita de Erico Verissimo, para uma música desambientada e para a coreografia internacional. A pintura em voga se cifrava num paisagismo urbano e suburbano, sem inspiração, padronizado e morno”.

A conjuntura histórica que desencadeou essa inclinação artística na contramão do regional, marcante principalmente nos anos 1940, é esboçada no texto “Cerâmicas de Paulo Ruschel”, de 5 de junho de 1956. Obino retrocede no tempo para pensar o momento então atual do regionalismo estético. O texto enaltece a produção do ceramista, que se dedicava a representar coisas de um sul não só campestre, mas também marcado por inovações tecnológicas dos novos tempos – isso sem deixar de lado, é claro, a tradição, representada pela ideia que se fixou no imaginário social sobre o *gaúcho*:

O regionalismo estético no RS estivera por longos anos sob quarentena do público e da crítica, sofrendo uma desvalorização incrível a que a Revolução de 30 não terá sido infensa. O provincialismo e o regionalismo estético, após o ciclo nacionalista que chegou à ditadura da unidade e da uniformidade, retomam seu lugar e restauram seus direitos próprios e até o localismo urbano não deixou de bradar aos céus. (...) Paulo Ruschel encontra-se à vontade e tem o que exprimir e sugerir sobre esse Rio Grande, atuado hoje pelo auto, caminhão, avião e pelos jeeps, mas que não dispensa o que lhe dá a caracterização histórica, cultural e civilizatória genuína: o gaúcho, suas vivências, andanças e companheiros.

As *Notas de Arte* são ricas em menções às grandes mudanças no mundo moderno, seja no nível local, no regional, no nacional ou no internacional. “Estamos, para o bem ou para o mal, na era da cibernética, da desintegração atômica, da tentação do efêmero contra o descanso no perene”, afirmou Obino no já mencionado texto de 11 de fevereiro de 1954 sobre a retrospectiva do Futurismo e do Cubismo na 2ª Bienal de São Paulo. Ele refletiu sobre esses movimentos, mesmo que eles procurassem romper com algumas das ideias mais tradicionais acerca da arte das quais ele supostamente compartilhava. O jornalista os trazia à discussão nas páginas do *Correio do Povo*, contextualizando-os numa realidade em mutação.

O conflito entre os defensores do abstrato e do figurativo, debate marcante que foi motivado pelas possibilidades de internacionalização que surgiram no período pós-varguista, foi abordado nas *Notas de Arte* nessa conjuntura. Em 17 colunas há a menção ao abstrato enquanto estilo em expansão a ser observado. As bienais de São Paulo estimularam essa discussão. Nelas, tomou corpo a demanda nacional por novas formas de expressão que já

estavam em voga em outras partes do mundo.

A premiação da 2ª Bienal no âmbito da Pintura refletiu esse debate, já que um dos premiados foi Di Cavalcanti, pintor figurativo, e outro foi Antônio Volpi, que se encaminhava para as formas abstratas. As informações difundidas por Obino em sua coluna, nessa cobertura, atuaram no sentido da apresentação e da contextualização da tendência ao abstracionismo, sem um julgamento ou hierarquização valorativa. As diferentes manifestações foram abordadas em suas especificidades, e a questão do abstrato foi reconhecida pelo colunista em sua relevância. Percebemos um comportamento conciliador frente à suposta dicotomia, que pode ser relacionado à importância do evento e ao deslumbramento do jornalista diante da amplitude da mostra. A abstração se impunha, provavelmente não causando tanto estranhamento no colunista.

Saindo do âmbito das bienais, em uma coluna de 29 de setembro de 1953 intitulada “Outra mostra de gravura da Alemanha”, esse tipo de abordagem conciliadora também é manifesta. Obino demonstra a adoção de um olhar atento a essa tendência das artes visuais e também às polêmicas a ela relacionadas:

O crítico de arte deve compreender, sem exclusivismo, o sentido duplo da experiência em prol do concreto e figurativo e do abstrato, concebendo a plástica objetiva a par da subjetiva, pois ambas têm cabimento e têm direito à valorização embora uma seja mais acessível e fácil e a outra mais reservada e difícil, se bem que as aparências muito enganam a tal respeito e prossiga acirrada a polêmica que marca o curso de nossa época.

Apesar do reconhecimento da relevância desse debate, no estado, na década de 1950, predominou a preferência pelo figurativismo (BOHNS, 2007). Embora alguns artistas adotassem traços de inclinação modernista, dificilmente havia a dissolução da figura e a fuga de uma temática, a não ser por tentativas localizadas. Isso ocorria mesmo que houvesse uma maior aceitação do modernismo, numa direção oposta à que se tinha até meados dos anos 1940, quando ainda se tendia à ridicularização – inclusive pela palavra de críticos como Obino – dos artistas vinculados a esse estilo. Tal mudança tem relação com a legitimação dos agentes desse movimento ocorrida nos principais centros de arte do país.

O figurativo se enquadrava na concepção de Obino acerca da harmonia nas artes plásticas, ligada à representação equilibrada das formas da natureza. Preferindo essa forma artística, ele demonstrava um olhar semelhante ao que predominava no IBA. Mas no conjunto de textos, tal posicionamento transparece sutilmente, pois o colunista não era contundente em suas críticas aos artistas que optavam pela desvinculação do mundo concreto. Ao abordar o

trabalho de Mira Schendel na já comentada coluna “A pintora Mira Hergesheimer”, de 30 de julho de 1952, por exemplo, ele não emite opinião sobre seus quadros abstratos, apenas descrevendo-os e colocando-os em relação à liberdade na arte:

Embora haja a contemporânea disputa entre a arte figurativa e a abstrata, temos que a verdade pictórica compreende o que aparece e sugere o invisível, tendo por estrutura a cor e a linha, como a Música a tem no som e no ritmo. A pintura versará sobre o real e o irreal, o concreto e o discreto. Tal é o desígnio da liberdade em arte, podendo haver pintura sem motivo, isto é independente de objetos concretos.

Como demonstra esse trecho, o jornalista entendia e apresentava o abstracionismo aos leitores fazendo comparações com outras manifestações artísticas, como a música. Obino tinha uma afeição especial por essa área, inclusive no que diz respeito à música de vanguarda. Ele manifestou pesar por ter deixado de escrever sobre as apresentações musicais da cidade em meados da década de 1960, afinal, esta era a sua área de preferência (OBINO, 2002). Ele dominava termos desse campo e utilizava-os inclusive para falar sobre as artes visuais. Na coluna “Pintores Carlos Cunha e Henriette Thiébaud”, de 9 de abril de 1959, por exemplo, é dito que o abstrato representa para as artes plásticas o que o atonalismo, o amodalismo e o atermatismo representam para a produção musical.

A ligação da tradição brasileira com o figurativismo é reforçada nesse mesmo texto pela lembrança das contribuições de Cândido Portinari (1903-1962) e Emiliano di Cavalcanti (1897-1976). O colunista vinculava o abstrato com a dimensão universal da arte, enquanto o figurativo era por ele visto em sintonia com a valorização da dimensão nacional. O posicionamento das grandes instituições do campo das artes também foi aspecto tratado nessa coluna: a atuação do MASP, sob a coordenação de Pietro Bardi, era associada com o figurativismo, enquanto a do MAM-SP, iniciativa de Ciccillo Matarazzo, era situada no incentivo ao abstracionismo – mesmo comportamento do MAM do Rio de Janeiro. Nessa disputa, a orientação das instituições gaúchas não foi explorada no período em estudo.

Apesar de geralmente adotar valores dominantes do campo artístico na época como referência, Obino ocupava-se muito em incentivar a renovação e a busca dos artistas por uma marca própria, o que nos leva a perceber certa ambivalência na abordagem do colunista. Essa constatação se relaciona com resultados já explorados nas categorias anteriormente apresentadas, uma vez que, como vimos, espaços expositivos, agrupamentos e iniciativas voltadas aos jovens eram enaltecidas na coluna. Agora exploramos o seu discurso sobre essa movimentação, que foi a questão mais evidente na análise do caráter opinativo das *Notas de*

Arte, afinal, em 25 textos esse sentido aparece em discussão.

O elogio à renovação surge vinculado a um debate específico do campo das artes na primeira metade do século XX: o academismo e a oposição a ele. Esse termo designa as artes produzidas a partir das normas ditadas pelas instituições oficiais de ensino e legitimação das artes. No Brasil, o sistema artístico absorveu um posicionamento de privilegiar a arte realizada a partir dessas normas entre os séculos XIX e meados do século passado, reproduzindo ideários difundidos pelas academias europeias mais tradicionais. A leitura do corpus indica uma tendência crescente à crítica à arte acadêmica.

Na sua análise das mostras do pintor paulista Arlindo Castellane de Carli (1910-1985), que expôs algumas vezes em Porto Alegre nos anos 1950 tendo sido artista focalizado em três textos do corpus, Obino demonstra seu desagrado em função da forte ligação deste agente com o academismo. Na primeira coluna que aborda a presença do artista na cidade, intitulada “Pintor Arlindo Castellane de Carli”, de 9 de junho de 1951, ele explicita o ponto de vista a partir do qual questiona os rumos da carreira do pintor:

Fica-se na expectativa apenas que um artista tão moço sacuda a poeira do Passado e não dê as costas para o Presente, sabendo renovar-se, ambientar-se e atualizar-se, a fim de não ficar extemporâneo e passadista, sob o pretexto de não cair no modernismo, desvio do moderno, como o conservadorismo é retrocesso em relação à genuína lição do classicismo.

Esse tipo de comentário se repete em relação a outros agentes, principalmente pintores. Pela leitura geral do corpus, percebemos que a questão era contextualizada também no âmbito local. A superação do academismo e da representação conservadora das formas era vista nas *Notas de Arte* como fator intimamente ligado à modernização e metropolização da cidade, que ao se urbanizar abria espaço para novas expressões, e demandava por elas. Em última instância, a urbe em transformação – Porto Alegre – precisava de artistas conectados com as novas temporalidades e percepções do mundo frente à realidade.

Nesse sentido, o intercâmbio da capital gaúcha com outras grandes cidades se mostra como fator essencial no que diz respeito à renovação e à superação da arte puramente acadêmica, como foi colocado na coluna “O 4º Salão de Belas Artes do RS”, de 8 de dezembro de 1953:

Já estamos longe do tempo em que o academismo tinha uma praça forte em Porto Alegre, com a lonjura dos grandes centros de renovação, a guerra, a falta de

intercâmbio, a ausência de fermentação e a estagnação das rotinas. A cidade não construía e as ruas não tinham quase tráfego. Foi só terminar a pugna e a cidade despertou. Recomeçou a vida normal e o RS, retardado entre os mais em Arquitetura e Pintura, recebeu o impacto da renovação, com o intercâmbio entre Rio-São Paulo e Montevideu-Buenos Aires. A nossa gente recomeçou a viajar por vários continentes, fundaram-se inúmeras organizações artísticas e recebemos personalidades e sugestões fecundas.

Por meio dessas palavras, retornamos à importância dada à configuração mutante da cidade, dessa vez como elemento conformador da produção artística, assim como das demandas nesse meio – inclusive em termos de novos valores.

Recuperando as principais ideias desenvolvidas no desenrolar dessa categoria, percebemos que a coluna em estudo apresenta-se como um lugar de expressão, ainda que em leves pinceladas, da opinião, conectada com a informação. A partir do seu espaço de autoridade, consolidado no contexto da publicação, Obino difundiu parâmetros de bom gosto e conceitos de cultura e arte.

Pinçamos alguns debates artísticos que foram marcantes nos anos 1950 na coluna, verificando uma preocupação do colunista em acompanhá-los. Por mais que as discussões tenham aparecido em um número relativamente pequeno de textos, elas são significativas, uma vez que indicam a partir de que ponto de vista o registro da movimentação do sistema artístico estava sendo construído.

Tomando como referência a ideia de que a arte deveria ser harmônica, evitando grandes fraturas na ordem social, Obino se colocava contra a interferência de posições políticas, especificamente da esquerda, na produção de artistas. Ainda assim, reconhecia o valor da arte social produzida no RS.

O regionalismo era tendência valorizada e incentivada pelo jornalista, e foi historicamente contextualizado nas colunas. Temos assim, mais uma vez, o reforço do acento local nos textos em estudo. Ao mesmo tempo, tendências que chegavam ao Brasil por meio de eventos internacionais, como a questão do abstrato, eram abordadas e demarcadas. Obino não se opunha a essas novidades e tratava de apresentá-las em relação às transformações do mundo moderno.

A renovação aparece como sentido primordial em diversos textos, demonstrando que o colunista se conectava, de sua forma particular, com a movimentação própria daquele momento em torno da superação do passado. Nas *Notas de Arte* essa superação diz respeito à consciência da necessidade de ultrapassar o academismo e de entrar em contato com a

produção artística das grandes metrópoles, principalmente as da América Latina.

No decorrer da década, o elogio à renovação foi se acentuando, acompanhado pelo abandono de ideias que podem ser consideradas mais dogmáticas acerca da produção artística de Porto Alegre, que como uma metrópole em expansão precisava abarcar novas formas de expressão. Ainda assim, certa ambiguidade permeia a atuação do colunista ao longo de todo o período, o que nos lembra da necessária flexibilidade que se deve ter ao olhar para o seu legado, de forma a não rotulá-lo em categorias demarcadas de opinião.

4.6 Considerações acerca da análise: o mapa das artes que emerge das colunas

Identificados os elementos a partir dos quais Obino construía as suas narrativas sobre o sistema artístico da cidade, pudemos chegar a certos indicadores do contexto em que ele estava inserido. Aspectos dessa conjuntura, cuja apreensão foi iniciada com a revisão bibliográfica acerca das artes visuais e do jornalismo na década de 1950, emergiram da leitura sistemática e da descrição dos conteúdos manifestos e latentes do objeto empírico. Esse empreendimento, calcado no exame metodológico do material com o qual estamos trabalhando, nos aproxima do funcionamento das *Notas de Arte*.

Neste momento, articulamos alguns dos principais pontos explorados na exposição das categorias com a perspectiva teórica que nos acompanhou ao longo de todo o percurso. Caminhamos assim em direção a uma interpretação dos dados, pensando na problematização que tomou como ponto de partida a relação entre jornalismo e sistema artístico. Esboçamos algumas respostas possíveis à nossa questão norteadora e agora refletimos sobre as pistas trazidas pelo trabalho de categorização.

Retomando os pontos centrais que surgiram do contato com o corpus, temos como questões fundamentais acerca da coluna:

1. A sua ligação com o âmbito local e com o espaço urbano de Porto Alegre, que permite a construção de um mapa dos lugares a partir dos quais a movimentação das artes acontecia na cidade;
2. A existência de um discurso em torno dos agentes criadores do sistema artístico;
3. O seu caráter factual pela tematização de eventos, principalmente de exposições locais;
4. A presença da opinião articulada à informação, que possibilita a visualização dos

valores que guiavam o trabalho avaliativo de Obino.

Primeiramente, percebemos que o colunista em estudo cumpriu com uma função mediadora no sistema artístico, aproximando o público da produção realizada na época nesse âmbito. Portanto, a sua coluna possuía características próximas às da crítica de arte, já que ele apresentava artistas, obras, tendências, e avaliava esses elementos em relação aos valores e às questões sociais que estavam em voga. Obino lançava algumas bases para os seus leitores entenderem e acessarem as obras de arte que estavam sendo apresentadas naquele momento, ou simplesmente se inteirarem do que acontecia em termos de artes no seu espaço de circulação.

Nesse fazer, ele acabava participando da consagração e legitimação de alguns agentes, sejam eles sujeitos, espaços ou eventos. Ele emprestava a visibilidade e credibilidade de seu espaço no jornal, construídas ao longo de sua trajetória pessoal em um veículo de comunicação do porte do Correio do Povo. Essas podem ser entendidas como características do jornalismo cultural no geral. Mas se atentarmos para os contornos e entrelinhas do nosso objeto empírico, veremos que ele tinha algumas modulações específicas, reflexos da situação do circuito ao qual ele se referia e da natureza do jornalismo feito na época.

Como um jornalista cuja formação e trajetória vinculam-se com a influência francesa na imprensa nacional, anterior à modernização jornalística, Obino se mostrava como um comentarista dileta, um crítico-cronista, ou, usando a denominação explorada por Sússekind (2002), um homem de letras. Ao tematizar recortes da vida na urbe em transformação a partir de uma linguagem muito pessoal e de um tom de proximidade tanto com os sujeitos em pauta quanto com os leitores, o colunista elaborou registros vívidos acerca de um momento do circuito porto-alegrense de arte. Pelo seu jeito descontraído de se aproximar das figuras em destaque nos seus textos, tratando, por exemplo, da personalidade dos artistas a partir de suas impressões, percebemos a delimitação de um olhar marcadamente subjetivo nas *Notas de Arte*.

O caráter opinativo do texto de Obino advém da configuração da sua coluna, que era formada basicamente por dados informativos articulados com impressões críticas, baseadas no seu gosto pessoal, nas suas referências acerca da arte e na sua intuição. Misturando elementos de avaliação com percepções particulares, ele interpretava a produção artística a que tinha acesso enxergando-a em simbiose com a cidade. Por esses atributos podemos notar uma relação entre o seu o estilo e o dos rodapés, seja pelo teor cronístico do seu texto, seja

pela sua vinculação com a crítica impressionista, não “científica”.

Observamos também que a composição das *Notas de Arte* insere-se no formato da coluna cultural que se estabeleceu no país. Elas se conformavam como um verdadeiro mosaico híbrido de opinião e informação, que englobava elementos próprios de outros gêneros. A subjetividade, vista em oposição à mítica da objetividade que tomava força e formas no fim dos anos 1950, manteve-se legitimada quando circunscrita na coluna, avalizada pela assinatura de um sujeito autorizado.

A construção dessa autoridade, no caso em estudo, relaciona-se tanto com a já mencionada relevância e credibilidade do diário da Caldas Júnior quanto pelo tempo de inserção de Obino nesse jornal. O seu discurso também influenciou nesse processo, pois o colunista se autoproclamava testemunha da história do circuito artístico de Porto Alegre. A sua cobertura abrangente, por ele mesmo reforçada nos textos, agregava importância à sua imagem enquanto autor.

Mas mesmo considerando as qualidades da crítica e da crônica, contextualizadas na coluna, presentes no objeto em análise, chegamos à conclusão de que, afinal, como o seu próprio nome indica, ele era composto basicamente por notas. O aparecimento de uma espécie de *lead* não convencional em cada um dos textos é representativo dessa constatação. O caráter essencialmente informativo das *Notas de Arte* transparece na estruturação das nossas categorias e demonstra que elas se configuravam como parâmetro de orientação para o público em relação a uma oferta localizada de eventos artísticos⁴⁴.

A centralidade do critério da proximidade, evidenciada na leitura do objeto, reflete a ligação do jornalismo, e especialmente do jornalismo cultural, com o território. Esse sentido foi tão assumido por Obino que se tornou o fio condutor que amarrou as nossas categorias em sua amplitude. Porto Alegre apareceu como a grande protagonista no conjunto de textos analisados, seja como cenário, seja como personagem das narrativas. A “metrópole” evoluía em seu caráter urbano e exigia uma renovação das formas de expressão artística que nela se desenvolviam.

Ao tentarmos responder à questão “Onde?” (quais foram os lugares destacados por Obino no seu percurso jornalístico pelas artes em Porto Alegre?), portanto, chegamos ao espaço familiar ao colunista, ou seja, à capital gaúcha, como principal território referenciado.

44 As notas seguem estruturando a cobertura diária de cultura dos principais jornais, estando presentes também nos suplementos semanais (GADINI, 2009) e nas próprias colunas. Essa presença demonstra uma íntima conexão do jornalismo com o sistema de produção cultural no que diz respeito à divulgação. Conexão que, nos dias de hoje, é bastante complexa e imbricada, mas que podemos perceber que já existia de forma marcante nos anos 1950.

Nesse lugar, galerias, centros de cultura, instituições oficiais e espaços informais abrigavam as ações ligadas às artes. A distribuição dos eventos se transformou ao longo da década e ficou registrada na coluna. A cidade era vista principalmente em relação a São Paulo, outro centro urbano que percebemos significativamente no corpus, mas também em relação ao Rio de Janeiro e a algumas metrópoles dos países vizinhos.

Quando nos focamos na questão “Quem?” (quem foram os agentes do sistema artístico que protagonizaram as narrativas das *Notas de Arte?*), percebemos que os artistas, como sujeitos-criadores do sistema das artes visuais, eram as figuras centrais. A personalização era empregada por Obino na abordagem desses personagens, o que o colocava na posição de participar da construção, ou do reforço, da notoriedade de certos sujeitos. Ele elaborava trajetórias lançando mão da adjetivação e da aproximação subjetiva desses sujeitos.

A questão “O que?” (que tipos de fatos foram abordados na coluna?) nos permitiu visualizar a importância do evento como grande articulador do sistema artístico e como elemento norteador da cobertura do jornalismo cultural. A sua temporalidade constrói o fator da atualidade nessa editoria, que possui um desenho particular ao ligar-se ao anúncio de eventos previstos, agendados, e à análise de eventos recém-ocorridos ou em andamento. As mortes e efemérides, nesse contexto, também foram transformadas em eventos e organizaram-se como momentos de ratificação da notoriedade dos artistas, o que nos faz retornar à discussão da categoria “Quem?”.

Por fim, respondemos à questão “Como?” (quais valores da arte e do gosto foram difundidos nos textos do colunista?) percebendo que certos debates foram objeto de preocupação de Obino, que tinha alguns parâmetros para se posicionar frente ao que acontecia. Porém, ele também demonstrava ambivalências. O jornalista exaltava o novo, o movimento, o intercâmbio da metrópole em crescimento, e ao mesmo tempo colocava-se contra certas posturas de artistas que propunham novidades, trazendo uma suposta necessidade de conservação da ordem, ligada à ideia de harmonia.

Vemos que o fato de a informação estar no cerne da nota não lhe tira também o caráter opinativo, ainda mais quando a localizamos no contexto da coluna – espaço de expressão do ponto de vista de um sujeito, como há pouco sublinhamos. A própria seleção de assuntos já implica a influência da opinião do agente jornalístico acerca do universo de que ele fala. No jornalismo cultural, editoria em que a orientação mais direta é aspecto esperado pelo leitor (GADINI, 2009), esse fator é ainda mais notável. Ainda assim, ressaltamos que o objeto em análise é complexo, nem sempre se enquadrando em posicionamentos delimitados

(conservador ou progressista, por exemplo).

Após essa exposição, podemos afirmar que as *Notas de Arte* realmente acabaram constituindo-se em guias informativos acerca da vida artística local. Obino informava ao leitor o que estava acontecendo no circuito das artes na cidade, onde os eventos se localizavam e quem os encabeçava, tudo a partir de impressões e perspectivas específicas, às vezes conflitantes, acerca dessa movimentação e do que ela implicava.

Utilizando as palavras de Barbosa (2012b), e levando em conta essas considerações, percebemos que o colunista deixou vestígios para os historiadores ensaiarem aproximações das teias simbólicas de diferentes períodos de meados do século XX, no contexto local. Ou ainda, num sentido semelhante, recuperando agora as reflexões de Gomes (1994), ele elaborou registros a partir dos quais é possível tentar reconstruir uma cartografia sensível da cidade, marcada pela subjetividade de seu autor.

A ideia de Porto e Mouillaud (2002), que via as notícias dispostas no jornal como componentes de um mapa, é também aplicável à coluna de Obino – podemos lê-la a partir de seu caráter cartográfico. As *Notas de Arte* formaram um mapa de lugares, sujeitos, eventos, valores. Balizando a experiência do leitor com as artes a partir da referência local, o jornalista falava do ambiente que era dele e do seu público. Pelas suas narrativas, é possível visualizar uma Porto Alegre escrita desde um ponto de vista particular.

A cidade que emerge das colunas de Obino é a da renovação, da efervescência de novos agentes, da demanda por novas formas de expressão. É a que tem seus artistas consagrados, cujo valor é reforçado e revisitado. É a que abriga exposições diversas de seus pintores, escultores, gravadores, ceramistas, e que recebe a arte feita em outros lugares, inteirando-se dela. É a que tem suas feições transformadas pela modernidade e que cuja arte precisa conectar-se com essa temporalidade. E é também a que eventualmente padece por sua posição geográfica e cultural periférica, configurando-se em alguns momentos como, sim, uma metrópole, porém à margem do Brasil.



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O assíduo frequentador de exposições, o jornalista católico, o crítico conservador, o incentivador da renovação, o narrador da cultura local. São diversas, e até contraditórias, as percepções acerca de Aldo Obino que extraímos de depoimentos sobre esse sujeito e dos textos que abordam a história da arte no RS. Também são variadas e ambivalentes as ideias acerca do seu legado que surgiram da leitura inicial, assim como da leitura metódica, de parte do material que ele guardou ao longo de sua vida. Ao final desta pesquisa, percebemos que essas diferentes visões não são um fator dificultador da aproximação em relação ao funcionamento de uma determinada seleção de seus textos. Pelo contrário, elas vão ao encontro da complexidade da atuação de um agente jornalístico que, com sua trajetória, formação, gostos e valores próprios, interagiu de uma maneira particular com o momento histórico do jornalismo e das artes em que viveu.

É a partir dos escritos de sujeitos como Obino que a historiografia da arte feita no estado avança na compreensão de diferentes estágios do circuito artístico regional. Pela abrangência de sua cobertura, podemos dizer que ele consiste em referência quase incontornável para investigações dessa área. A catalogação de seu arquivo pessoal, um dos primeiros passos da presente pesquisa, foi uma das contribuições que pudemos dar ao referido campo de estudos ao escolher a sua figura para abordar academicamente. Ao problematizarmos a sua produção a partir do ponto de vista do jornalismo, também desenvolvemos um olhar sobre as conformações dos documentos que ele elaborou e sobre os discursos que difundiu, caracterizados pela influência dos critérios próprios da atividade jornalística.

O empreendimento que realizamos se propôs a responder a partir de que referentes o colunista em questão registrou o desenvolvimento do sistema das artes visuais na cidade de Porto Alegre nos anos 1950. Por trás dessa pergunta esteve a noção de que o jornalismo, a partir de valores próprios de seu campo, constrói perspectivas sobre o circuito artístico em épocas e lugares determinados; empresta visibilidade para certos elementos desse circuito; e assume a função de orientar os leitores em relação à oferta do campo de produção cultural. Tal problematização foi elaborada tanto pela leitura inicial dos textos de Obino quanto pelo estudo teórico acerca do jornalismo em sua relação com o sistema de cultura, que foi explorado no primeiro capítulo. Apoiando-nos na contextualização histórica apresentada no segundo capítulo, pudemos articular as questões conceituais relatadas à análise do material coletado, propondo caminhos de interpretação do objeto de estudo.

Esta pergunta nos levou a observar uma série de elementos que estruturavam o sistema das artes visuais de Porto Alegre no período delimitado e que, por sua vez, nos remeteram a

parâmetros centrais da atividade jornalística. Parâmetros esses que, compartilhados pela comunidade de jornalistas em veículos de comunicação, épocas e lugares determinados, consistem em mapas de leitura da realidade mais ou menos consensuais (SILVA, 2005; HALL *et al.*, 1993; TRAQUINA, 2008). Obino introjetou esses valores, reproduzindo-os por meio das *Notas de Arte* e estabelecendo um mapa do circuito cultural neles calcado.

Tomando como critério a proximidade, ele revelou os espaços que movimentavam o circuito artístico de Porto Alegre. Assumindo o fator da notoriedade, reforçou o reconhecimento de certos artistas e apontou para a existência de sujeitos emergentes que poderiam vir a ser notórios no ambiente local. Permeando de atualidade a sua seção no jornal, trouxe à tona os eventos que articulavam o funcionamento do sistema das artes. Utilizando o espaço da coluna para avaliar a produção artística e orientar a fruição por parte dos leitores dessa produção, evidenciou debates e posicionamentos que estavam em voga no período. Reproduziu, assim, um comportamento típico do jornalismo cultural e elaborou um guia informativo com pinceladas de opinião, que pode ter servido como elemento balizador para a movimentação dos leitores em relação à arte na cidade.

Como vimos na recuperação teórica, o gênero coluna, no Brasil, firma-se sobre a informação, sobre a notícia e, especialmente quando falamos nas editorias de cultura, sobre a divulgação (MELO, 2003). Ao mesmo tempo, ele carrega o aspecto autoral e declaradamente opinativo, atrelado à legitimação da subjetividade baseada na autoridade construída pelo colunista (RIBEIRO, 2007). Ainda que Obino não tenha manifestado com grande frequência seus posicionamentos e perspectivas de avaliação, alguns textos carregam visões de mundo bastante claras. Levando em conta essas visões, percebemos ao longo da análise que, dentro dos limites de uma pesquisa no nível de mestrado, podemos agregar novos olhares e principalmente relativizações à literatura existente sobre o legado desse jornalista, que sublinha muito o seu conservadorismo.

Fazemos essa afirmação tendo a consciência de que o elogio à renovação é questão das mais evidentes nos textos do colunista, o que nos remete à conjuntura da modernização da cidade, da necessidade da descontinuidade em diversos segmentos sociais e da tendência à valorização do tempo presente como momento central da vida urbana. Por mais que essa renovação seja colocada à prova pela afinidade do colunista com as ideias de conservação da ordem e de conexão entre arte e harmonia social, vimos que ela precisa ser considerada quando tratamos dos pontos de vista de Obino. A força que ela ganhou no conjunto de sua produção relaciona-se também com o seu fascínio frente à efervescência cultural, representada por novas experiências artísticas, novos eventos e novos espaços expositivos.

Ao problematizarmos o nosso objeto tendo como referência questões em torno do gênero coluna, abrimos também caminho para a reflexão sobre o marcante aspecto espacial das *Notas de Arte*. O próprio nome do formato nos remete a uma questão de espaço, já que ele se refere à distribuição de cima a baixo do texto na página do jornal. Se levarmos em conta o cenário contemporâneo, no que diz respeito à diagramação das publicações, às colunas televisivas e radiofônicas e ao ambiente na internet, essa noção pode não fazer mais tanto sentido. Ainda assim, tal denominação carrega atributos históricos da atividade jornalística que seguem fundamentais e atuais.

A questão da função de seleção frente a uma gama de informações e a da hierarquização dessas informações para que caibam num espaço determinado, por exemplo, nos reporta ao exercício por parte do jornalista de um poder específico, valorativo, que existe desde a escolha de pautas (BERGER, 1998). No caso do jornalismo cultural esse poder diz respeito à possibilidade da influência do campo jornalístico nas relações do campo da cultura, justamente pelo empréstimo do valor da visibilidade, que abordamos ao longo do trabalho. A relação complexa entre campos, que envolve uma contaminação no que toca às disputas por capital simbólico, conforme delimitou Bourdieu (1997), emerge como fator fundamental do funcionamento da coluna.

Como um espaço de legitimação, as notas de Obino participaram da consagração de agentes e também de lugares. Elas são, portanto espaços que abrigam outros espaços. Ao iniciarmos este trabalho refletindo sobre a ligação entre a institucionalização do campo jornalístico e a urbanização, passando pela integração entre jornal e espaço urbano, tínhamos já em mente o marcante fator territorial que permeia o nosso objeto de estudo. Mas também não deixávamos de perceber, partindo de desenvolvimentos anteriores – nesse sentido, citamos especialmente os trabalhos de Golin, Keller e Cardoso (2012) e de Mogendorff (2013) –, que o jornalismo cultural tem como marca a ancoragem na cidade, espaço por excelência da circulação da produção cultural, destacando partes de sua geografia.

O fio condutor que costurou as diferentes ideias apresentadas nas categorias – a ligação entre a coluna e o território – nos leva de volta à função da atividade jornalística que atravessa a história da imprensa: a de narrar o dia a dia da cidade, às vezes de forma supostamente objetiva, às vezes com uma subjetividade mais evidente. A partir dessa função, e tomando como base a descrição do nosso objeto de estudos, pudemos esboçar uma imagem da cidade sobre a qual tanto o colunista versou. Consideramos a possibilidade de ler Porto Alegre como uma rede de sentidos a ela atribuídos em determinados momentos da história. Os recortes do sistema artístico de Obino, impressos no espaço do jornalismo, se constituem

como elementos que podem ser incluídos nessa rede e ressignificados pelo leitor contemporâneo – sujeito-pesquisador e produtor de leituras possíveis dos processos históricos e comunicacionais de outrora.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ALSINA, Miquel. **A construção da notícia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

ALMEIDA, Armando. Lembranças e envolvimento pessoal – Anos 70, os últimos tempos no foyer. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Org.). **MARGS 50 Anos – Memória do Museu**. Porto Alegre: MARGS: 2005.

ARAÚJO, Ana Lúcia; BALDISSEROTTO, Ana Flávia. Artes plásticas no Rio Grande do Sul nas décadas de 60 e 80: uma análise através de periódicos. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

ARGAN, Giulio. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

ARRUDA, Maria. Metrôpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo soc.**, v.9, n.2, p.39-52, out. 1997.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, mídia e consumo: Revista do Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo**. São Paulo: ESPM, 2009.

_____. O presente e o passado como processo comunicacional. **Matrizes**. São Paulo: ECA/USP. Ano 5, n.2, p. 145-155, jan./jun.2012a.

_____. Cenários de transformação: Jornalismo e História no século XX. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre: EdUPUCRS. v.19, n.2, 2012b.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUER, Martin. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BERGER, Christa. **Campos em confronto: a terra e o texto**. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1998.

BOHNS, Neiva. **Continente improvável: Artes Visuais no RS do final do século XIX a meados do século XX**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 2005.

_____. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Itá Cultural, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **O Poder Simbólico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

BRAGA, José. A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes plásticas. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, v.2, n.3, mai. 1991.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés-do-chão**. Editora da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp (Org.). Setor de Filologia da FCRB. São Paulo: Ática, 1981.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Everton. **Enciclopédia para formar leitores** – a cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969). Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.

COSTA, Cristiane **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DURAND, José. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EDOM, Maria. **Recortes de Porto Alegre** – a crônica de Paulino de Azevedo e Emílio Kemp. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 1997.

FARO, José. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. 4., 2006, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: SBPJor, 2006.

FONSECA, Virgínia. **Indústria de notícias**: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2008.

_____. **O jornalismo no conglomerado de mídia:** reestruturação produtiva sob o capitalismo global. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 2005.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente:** como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

FREITAS, Ana. **A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980):** da torre de marfim ao rés de chão. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 2011.

_____; GOLIN, Cida. A crítica jornalística como mediação: um estudo da coluna Os melhores discos clássicos, de Herbert Caro, no Caderno de Sábado do Correio do Povo (1968-1980). In: **Contracampo** (UFF), 2011, v.23, p. 52-65.

GADINI, Sérgio. **Interesses cruzados:** a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GALVANI, Walter. **Um século de poder:** os bastidores da Caldas Júnior. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

GOLIN, Cida; KELLER, Sara; CARDOSO Everton. A cidade no jornalismo cultural: uma perspectiva de Porto Alegre na cobertura do Diário do Sul (1986-1988). **Brazilian Journalism Research** (Impresso), 2012, v.8, p. 182-198.

GOMES, Paulo. A cultura e o ano de 1954: uma mirada retrospectiva. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Org.). **MARGS 50 Anos – Memória do Museu.** Porto Alegre: MARGS, 2005.

GOMES, Renato. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana. São Paulo: Rocco, 1994.

GOMIS, Lorenzo. **Teoria del periodismo:** cómo se forma el presente. Barcelona: Paidós, 1991.

GUANIPA, Moraima. Del canon a la crítica: los dilemas de un discurso canonizador. **Anales de la Universidad Metropolitana**, 2006, v.6, n.2.

GUIMARAENS, Rafael. **Rua da Praia – Um passeio no tempo.** Porto Alegre: Libretos, 2010.

HALL et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Lisboa: Vega, 1993.

HERSCOVITZ, Heloisa Golbsspan. Análise de Conteúdo em Jornalismo. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Márcia (orgs). **Metodologia de pesquisa em jornalismo.** 2^a Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KELLER, Sara. **Um mapa da vida cultural no RS: análise do caderno Cultura, de Zero Hora.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 2012.

KERN, Maria Lucia Bastos. Estado Novo: Crítica de arte e ideologia. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

_____. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica.** Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

KRAWCZYK, Flávio. **O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 1997.

_____. Roteiro do descompasso e da inovação: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1925/1971. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). **Memória em Caleidoscópio: artes visuais no RS.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton. O acontecimento como conteúdo: limites e implicações de uma metodologia. In: LEAL, Bruno; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (org.) **Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos.** v.2. Florianópolis: Insular, 2011.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica.** São Paulo, Editora Senac Paulo: Itaú Cultural, 2000.

MALAGOLI, Ado. Depoimento sobre o MARGS. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Org.). **MARGS 50 Anos – Memória do Museu.** Porto Alegre: MARGS: 2005.

MALAGOLI, Ruth. Em companhia de Malagoli. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Org.). **MARGS 50 Anos – Memória do Museu.** MARGS: Porto Alegre, 2005.

MARRE, Jacques L. **A construção do objeto científico na investigação empírica.** Polígrafo do Curso de Pós-Graduação em Sociologia Rural, Universidade Federal do RS, 1991.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978, v.7.

MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos [do] jornalismo cultural.** São Paulo: Summus, 2007.

MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro.** Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MOGENDORFF, Janine. **A cidade ofertada pelo jornalismo cultural: análise da coluna Seleção da Semana de O Estado de São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do RS. Porto Alegre, 2013.

MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade nos anos 1950 na imprensa: Porto Alegre. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais...** do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

MORETZSOHN, Sylvia. **Pensando contra os fatos** – jornalismo cotidiano: do senso comum ao senso crítico. Rio de Janeiro, Revan, 2007.

MOUILLAUD, Maurice. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: PORTO, S. (Org.). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora UnB, 2002.

OBINO, Aldo. **Aldo Obino: notas de arte**. Organização: Cida Golin. Porto Alegre: MARGS; Nova Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. A história natural do jornal. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (org.). **A era glacial do jornalismo: Teorias sociais da imprensa**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PEREIRA, Fábio. **Jornalistas – intelectuais no Brasil**. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004

RIBEIRO, Ana. **Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RIVERA, Jorge. *El Periodismo Cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. **Dicionário de Artes Plásticas do RS**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

RUBIM, A. Formação em organização da cultura no Brasil. **Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n.6, p. 47-55, jul./set., 2008.

RÜDIGER, Francisco. **Tendências do Jornalismo**. 3.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

SANTOS, Jeana. Do folhetim à crônica: gêneros fronteiriços entre o livro e o jornal. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Ano VI, n.1, p. 11-22, jan./jun., 2009.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no RS (1900-1980)**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SILVA, Carlos. **O adiantado da hora: a influência americana no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Summus, 1990.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. In: **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Florianópolis, v.2, n.1, p. 95-106, 2005.

SILVA, Ursula. **A fundamentação estética da crítica de arte de Ângelo Guido** – a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do RS. Porto Alegre, 2002.

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 RS. 2002. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas PUCRS. Porto Alegre, 2002.

_____. A instituição MARGS. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Org.). **MARGS 50 Anos** – Memória do Museu. MARGS: Porto Alegre, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005. v.1.

_____. **Teorias do jornalismo**: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2008. v.2.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal**: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e 'estórias'. Lisboa: Vega, 1993.

APÊNCICE A

ENTREVISTA COM ANTÔNIO HOHLFELDT

Realizada em 12 de março de 2013 (editada pela autora).

Entrevistador: **Como o senhor conheceu o Aldo Obino?**

Antônio Hohlfeldt: Eu era aluno no Julinho, onde o Obino era professor. Ele dava Filosofia e Psicologia para os três anos do clássico. A previsão era que tinha que dar Filosofia para o primeiro e segundo ano e Psicologia para o terceiro, mas aí ele dizia que nós estávamos muito curiosos sobre as coisas da vida então invertia: dava Psicologia no primeiro ano e Filosofia nos outros dois anos. Quando ele soube que eu tinha interesse em trabalhar em jornal e em trabalhar com teatro, passou a me convidar para sair, para ir às peças. Depois ele me cobrava um comentário escrito. O Obino me ajudava, me corrigia e assim eu comecei a minha relação com ele. Depois tive a ocasião de ir trabalhar no *Correio*, na redação, quando ele ainda estava lá então eu acabei assumindo mais a crítica de teatro. Ele ficou com a crítica de artes plásticas, principalmente e de música clássica (quando a Maria Abreu não pegava esse assunto e nem o Paulo Antônio). Porque no início ele cobria tudo, né? O comentário dele era diário. Depois ele foi se fixando mais nessa parte das artes plásticas e eventualmente música clássica.

Entrevistador: **Qual era a função do Aldo Obino na redação do *Correio do Povo*?**

Antônio Hohlfeldt: Ele só fazia crítica, não fazia nenhuma outra coisa. Ele não era obrigado a estar na redação – até ia às vezes lá, mas de um modo geral, a função dele era assistir aos espetáculos e levar os comentários. Em geral esses espetáculos aconteciam à noite e no outro dia, no final da manhã, 10h30... 11h ele passava pela redação e deixava o texto. Ainda era como os velhos jornalistas: a lauda pra ele não era aquela lauda que a gente tinha, impressa, marcada com as linhas. Não. Ele escrevia numa laudinha de papel-jornal branca, com espaço meio. Ou seja era o terror dos tipógrafos. Ele corrigia com a letrinha dele, que não era exatamente uma letra muito fácil de entender. Num espaço reduzido, ficava realmente complicado. Mas tinha lá um tipógrafo que estava acostumado com ele, que ficava responsável por fazer a composição desses textos do Obino.

Entrevistador: **As *Notas de Arte* eram sempre dele?**

Antônio Hohlfeldt: Sim. Às vezes ele passava alguma informação pra gente dar uma checada, mas a função dele era fazer o comentário.

Entrevistador: **Em termos de estilo, personalidade, posicionamentos, o que o senhor percebia da atuação dele no jornal?**

Antônio Hohlfeldt: Na época a gente falava que o Obino nunca queria falar mal de ninguém. Ele ficava versando. No fundo, a gente acabava sem saber se ele era a favor ou era contra o espetáculo. Mas ele tinha uma memória e tinha uma história do gênero, de quantas vezes uma peça, ou um concerto, tinham já sido apresentados em Porto Alegre... Então ele fazia muito mais um texto de memória e de contextualização do que propriamente de avaliação dos espetáculos. Eventualmente ele dava uma opinião, um julgamento, mas não era a marca do Obino.

Entrevistador: **Então nos textos dele tem mais o registro, a descrição, do que a opinião?**

Antônio Hohlfeldt: Não tem muita opinião. Não era do estilo dele. Agora se tu conversasses com ele depois, pessoalmente, aí ele te dava a opinião, aí ele dizia se tinha gostado, ou o que poderia ser melhor etc. Mas escrever, não. Ele tinha esse cuidado para não pisar em ninguém. Eu sempre escrevi a sério, com respeito, mas se eu tenho que dizer que o espetáculo é ruim eu vou dizer. Veja, dizer que o espetáculo é ruim ou bom não é um ponto de partida, é um ponto de chegada. Se eu faço uma análise toda do espetáculo, mostro o que funcionou e o que não funcionou, de forma coerente eu chego evidentemente em algum resultado no sentido de ser bom ou ruim. Se acrescenta ou se não acrescenta nada. Mas ele rodeava, rodeava e acabava de fato, não dizendo. Mas era legal porque todo mundo se dava com ele, todo mundo vinha pedir apoio para ele, todo mundo queria que ele fosse assistir, porque, veja, nós temos que levar em conta que na época o *Correio do Povo* era uma instituição, uma das mais importantes do RS. Então, você ter um comentário, ter o registro era fundamental. Ficava documentado, ficava para a história.

Entrevistador: **E o Aldo Obino acompanhava mesmo toda a movimentação cultural...**

Antônio Hohlfeldt: Ele ia em tudo. O Obino ia em tudo. Ele começava, quando tinha as exposições de artes plásticas, às três da tarde e ia de galeria em galeria. Como ele não tinha carro, não dirigia, muitas vezes o jornal botava uma camionete à disposição. Veja: naquela época a gente andava de kombi. Imagina o velho Obino, gordinho, baixinho, com dificuldade, tendo que subir numa kombi pra ir nos lugares. Mas ele fazia às vezes três, quatro galerias de arte. Ele realmente acompanhava tudo, registrava tudo e escrevia sobre tudo.

Entrevistador: **E como eram as relações dele com os artistas?**

Antônio Hohlfeldt: De um modo geral era muito tranquilo. Embora o pessoal respeitasse muito ele, também tinha muito medo dele. Era gozado porque ele não xingava ninguém, não brigava com ninguém. Mas tinha esse respeito. Talvez por toda a história dele... O Obino escrevia há anos. Nos anos 1970 é que eu passei a pegar uma parte do teatro, a Maria Abreu e o Paulo Antônio, como eu disse, pegaram a música clássica. Mas ele era o cara sozinho ele fazia tudo e dava palpite em cima de tudo. Ele era a instituição *Correio do Povo*.

Entrevistador: **E como era a relação dele com outros críticos e jornalistas? Com o Gastal, o Breno Caldas...**

Antônio Hohlfeldt: A relação com o Gastal era excelente. Os dois eram absolutamente contemporâneos. Com o Breno era uma coisa muito gozada: o Obino tinha uma humildade muito grande era um cara que respeitava muito a hierarquia. Ele não tinha uma grande relação com o Breno, mas acho que o Breno sempre respeitou ele exatamente porque ele ficou anos e anos no jornal. Diferente do Gastal, porque o Gastal enquanto editor, tinha que lidar com o Breno. Do que eu assisti eu não te diria que o Obino tinha uma grande proximidade com o Breno, mas certamente tinha alguma relação, tanto que ficou esse tempo todo no jornal e experimentou uma mudança muito forte no *Correio*. O *Correio* dos anos 40 é uma coisa e o *Correio* dos anos 50/60 é outra, principalmente depois da crise do *Diário*. Depois da morte do Getúlio e da crise com o Jango, o *Correio* realmente se alçou, foi o grande jornal, até a grande crise, quando a *Zero Hora* apareceu. Só que é curioso. A *Zero Hora* se afirmou economicamente, com o pequeno anúncio ela não se afirmou jornalisticamente. Ela derrubou o *Correio* financeiramente. E o *Correio* derrubou o *Diário* intelectualmente, no sentido de que o *Correio* assumiu o espaço dos artigos de fundo, da página literária onde os escritores queriam publicar e sobretudo quando lançou o Caderno de Sábado.

Entrevistador: **Por que o Obino ficou sempre na cobertura diária?**

Antônio Hohlfeldt: Naquele tempo em que eu convivi mais de perto com ele era porque ele era professor. Ele tinha dois empregos. Não sei quantas horas de aula ele dava, mas imagino que, no mínimo, 20 horas/aula e tinha mais o jornal. Eu acho que ele gostava de fazer visitas às galerias, de assistir aos concertos. Era a rotina dele e ele tinha um ritmo próprio. Ele fazia os artiguinhos dele e entregava. Às vezes, num artigo só, botava três ou quatro comentários, comentava sobre várias exposições... E o Caderno de Sábado demandava um artigo maior e mais aprofundado, o que não era o modo dele.

Entrevistador: **Notei uma contradição nos textos de Aldo Obino: ao mesmo tempo em que ele elogia a renovação do sistema de promoção das artes ele mantém um olhar conservador sobre certas manifestações. O que poderias falar a esse respeito?**

Antônio Hohlfeldt: É eu acho que é isso. A referência dele, assim como de outros críticos, como o Ângelo Guido era a arte clássica. Ainda era o Renascimento e o Humanismo. O Obino, por exemplo, tinha dificuldade para entender o existencialismo, ou o próprio materialismo. Isso que ele era professor de Filosofia. Eu me lembro muito bem das aulas dele: diferentemente de outros professores que eu tive mais tarde ele sabia dar a aula entendia o que estava dizendo. Só que ele tinha os seus próprios valores e certa dificuldade em se adaptar a coisas mais novas. O Obino era basicamente um figurativista, tinha dificuldade com o abstracionismo. Ele tinha a perspectiva histórica ele sabia quem era um Lichtenstein enfim... Não ia escrever contrário a isso. Mas as preferências dele ficavam. Ele gostava de um Lutzenberger e se deleitava quando pegava o velho Edgar Koetz. Mas fora disso ele tinha muita dificuldade. Quando você entra nessas artes mais abstratas ele sabe a história ele tem os referenciais e tudo. Mas não é do gosto dele, com toda a certeza.

Entrevistador: **Há também no texto dele a questão do moralismo, do catolicismo...**

Antônio Hohlfeldt: Sim, tem também isso. É um católico tradicionalista, digamos assim. Se tu encontrasses o Obino no *Jornal do Dia* tinha mais sentido. Mas é que, na verdade, o *Correio do Povo* era uma instituição que recebia todo mundo. Era literalmente um jornal liberal. Você podia eventualmente encontrar um artigo mais à esquerda (tinha Décio Freitas, o Voltaire Schilling etc.) e um monte de gente escrevia com uma perspectiva mais à esquerda. O jornal nunca criou problemas. Quem criava problemas era a censura, não era o jornal em si. E o Obino, por exemplo em termos de música, sabia que era importante o decafonismo, ou coisa parecida. Mas ele preferia evidentemente o Beethoven, o Bach – como, aliás, o Herbert Caro fazia. Tu pegas as colunas do Caro e tu tens os registros, mas o que ele gostava mesmo eram os clássicos mais tradicionais. Porto Alegre também não tinha muito esse público mais “aberto”. E quem, na verdade, formava esses repertórios eram esses homens, com seus artigos e com, às vezes, as conversas... Quero dizer que não eram só os artigos publicados; eram os encontros que obviamente eles tinham. E o Obino, realmente, acompanhava tudo. Ele inclusive, às vezes, ia nas entrevistas. Ele não ia escrever depois, para isso tinha o repórter. Mas ele ia ele tinha curiosidade. Ele era um sujeito atualizado, o que não quer dizer que ele concordasse com todas essas coisas.

Entrevistador: **Pode-se dizer que ele é representante de um estilo de jornalismo mais romântico?**

Antônio Hohlfeldt: Não eu acho que ele é representante tipicamente daquele jornalismo que a gente chama de crítica de rodapé, que vai acabar no final dos anos 1960, início dos 70. Na Literatura costuma-se botar a culpa no Afrânio Coutinho, que era muito contra essa crítica impressionista, do Tristão de Athayde, do Alceu Amoroso Lima e de outros caras. Mas na verdade, acho que essa foi uma época do jornal. Eu não sei se se chamaria de romântico, mas era a época do jornal do nariz de cera. O jornal do tipo francês. Quando a gente vai entrar com os “cadernos 2”, que aí a Zero Hora é a referência, isso tudo morre. Eu acho uma pena, porque eu sempre fico pensando assim: quando tu quiseres saber de alguma coisa de Porto Alegre, tu vais lá no *Correio do Povo* e vais encontrar o comentário do Obino. Bem ou mal, tu tens o registro e a partir dali tu podes ir indo atrás e reconstituindo o tema. Hoje em dia se tu fores pro jornal, tu vais achar o que? Não tem mais nada. E não adianta dizer “ah, mas os blogs”... Sim, mas isso não dura. Isso dura menos que o papel do jornal. Bem ou mal, os jornais estão guardados. Mais cuidados ou menos cuidados, conforme o lugar, conforme o museu. Então, nesse sentido eles foram importantes pra fazer esses registros. A primeira impressão, o primeiro registro, o primeiro conhecimento de alguma coisa são essas colunas, dentre elas, a do Obino. E o Obino porque, como eu te disse, fazia tudo, acompanhava tudo. Se tu quiseres ter um certo termômetro do movimento das artes em Porto Alegre, tu lês o Obino.

Entrevistador: **E, para finalizar, qual foi a importância do Aldo Obino, tanto para o campo das artes quanto para o jornalismo?**

Antônio Hohlfeldt: Olha eu acho que o Aldo Obino em primeiro lugar, tem importância como o documentador do movimento estético, de artes, o movimento cultural em geral em Porto Alegre. Isso é incontestável. E nesse sentido de documentador ele nunca teve preconceito. Ele tanto registrou a grande exposição, ou o grande artista, quanto registrou o amador, ou o sujeito que estava começando, que estava estreando, fazendo a sua primeira peça, ou primeira exposição. Ele cobria tudo e acompanhava tudo. Isso eu acho que é muito importante porque, para o grande, ficava o registro e para o pequeno era aquele apoio fundamental para o início da carreira. É importante que alguém diga pra ti alguma coisa, pra te dar uma tranquilidade, dizer “não é bem por aí”, “procura outro caminho”... E isso o Obino sempre, sempre, fez. E essa postura de ser sempre muito simpático, muito neutro, de não ferir, de não ser categórico

eu acho que, apesar de às vezes frustrar, certamente ajudou muita gente. E gente que começou meio titubeante num primeiro momento acabou, bem ou mal, incentivado pelas palavras que o Obino escreveu. Por exemplo, o simples fato de o Obino ter ido assistir, ter escrito sobre, já era um incentivo importante. E isso certamente o Obino cumpriu extraordinariamente bem. É difícil hoje você escrever sobre arte em Porto Alegre sem voltar pros artigos do Aldo Obino. Vai ficar faltando. E é o Obino, não é outro porque exatamente ele cobria tudo.

ANEXO 1

TEXTOS COMPLETOS DE ALGUMAS COLUNAS ANALISADAS

Devido à grande quantidade de textos mencionados ao longo da análise, selecionamos algumas colunas que contemplam elementos representativos das tendências identificadas pelo estudo.

Gravuras de Carlos Scliar (16 de agosto de 1950)

Carlos Scliar, desde 1935, periodicamente expõe entre nós. Esse pincelista conterrâneo, à última vez, nos surgiu como pintor-pracinha em 1945, com meia centena de desenhos espontâneos, simples e caligráficos, com flagrantes, atitudes e momentos de interesse, como motivo e forma, distinguindo-se da fase anterior, dos desenhos de homens bêbados, de mulheres sem marido, de meninas malvestidas, dos motivos gritantes, chorosos e de tendências.

Ei-lo agora, no Auditório do Correio do Povo, numa exposição relâmpago de gravuras a linóleo para outro dos tendenciosos livros que Jorge Amado, o romancista baiano que obedece aos planos da literatura comunista de espírito dialético e que milita pelos caminhos do mundo. Trata-se da ilustração da versão francesa de *O Caminho da Fome*. São trinta temas de gravura, dentro da maneira modernista da pintura social. Aos 30 anos, já tem virtuosidade esse artista, desenvolvida por um tirocínio que vem de longe, sendo flagrantizável pelo Jornal Ide'A, de Curitiba, 1942, de modernismo que forma um novo convencionalismo.

Jorge Amado, literato tendencioso, sabe denegrir o Brasil nos seus defeitos e exaltar apenas Luiz Carlos Prestes e a Rússia Soviética. Seu realismo é tendenciosamente negativista e como tal não vemos razão para exaltá-lo, malgrado os seus dons literários, tão torvamente sedentos das searas vermelhas.

Carlos Scliar, nisso tudo, é artista plástico moço que vive agora entre a Europa e a América, tendo seus trabalhos inteligentemente divulgados.

Vasco Prado e suas esculturas (5 de maio de 1951)

Há quatro anos tivemos a mostra de despedida de Vasco Prado, prestes a embarcar para Paris, onde estagiou por um ano na Academia Fernand Deger, sob a direção do escultor húngaro Ettienne Ajdu, concentrando-se na técnica escultórica de manhã e à tarde indo observar as obras do Museu de Arte Moderna. Teve a constante visão da Catedral de Notre

Dame, com toda a sua riqueza escultórica. Depois foi a trilha pelas seis mais importantes cidades da Itália e afinal o Congresso da Paz Vermelha da Polônia.

O que foi sua peregrinação pela Europa já o contou Vasco Prado há dois anos. Nesse período intervalar, o artista viveu recolhido, laborando com sua esposa, que se iniciou consigo ele com a modelagem e ela com a esmaltagem e cocção.

O resultado desse recolhimento é a presente reaparição de Vasco Prado no Auditório do Correio do Povo, com uma galeria de esculturas, um baixo-relevo, desenhos e cerâmicas, apresentando poucos, mas significativos trabalhos de fases diferentes.

Aos 36 anos, o artista de Uruguaiana está em gradual e sensível evoluir. Desde o palpitante Negrinho do Pastoreio esse artista, que vimos aparecer em 1940 na Associação Francisco Lisboa, periodicamente, nos proporciona entre o mais, uma obra de fôlego e significativa como a maquete no concurso do Monumento ao Expedicionário, uma parábola e uma pirâmide (pira) harmonizados e sua Pomana em gesso para o Balneário de Iraí.

Na atual mostra encontramos entre dez selecionados trabalhos, como os estudos de torso e o nú (n. 7) um que centraliza a galeria e exprime o progresso do artista, dentro de sua constante pessoal. É a figura colorida da mulher lavando. Proporção magnífica e valorização admirável da composição da Lavadeira nos seus tríplices elementos plásticos materiais: os perfis, os valores e os caminhos de luz. Daí a harmonia que é o caráter da obra desse artista, com genuína vocação para o realismo classicista. É um objetivista desde o início e com acentuação pela tendência à fidelidade à arte figurativa, dentro do movimento que impugna o abstracionismo e foge do subjetivismo, salvo uma ou outra exceção em dez anos de experiências.

À diferença do arcaísmo e do subjetivismo e primitivismo de Bruno Giorgi, do abstracionismo de Mário Cravo, do subjetivismo de certas expressões de Brecheret e de Maria Martins e das difluências de Paola Rezende, Vasco Prado guarda a simplicidade, o gosto das formas palpitantes, mas serenas, das linhas e massas proporcionadas, joga com as massas sob a luz e revela a docilidade portuguesa sublimada em suas obras, malgrado a sua posição pessoal de revoltado contra a ordem social vigente e à exceção do Grupo Operário para a União Operária de Cruz Alta, com os trabalhadores de punhos cerrados.

Sobreposto à rebeldia do modernismo escultórico, que tantas divisões traz, Vasco Prado fica indene aos frenesim experimentais e ao abstracionismo de um Arp, Laurens, Zadkin e Brancusi, Martini e Epstein.

Longe das distorções, deformações e desintegrações dos objetos, Vasco Prado se lhes conforma em geral e fiel se mostra à palpação das formas, que sutaliza com gosto,

destacando-se pela dolência de alma, fazendo contraste com as esculturas de Dorotéia Pinto da Silva nas suas distorções, subjetivismo e tratamento mais rude das formas, malgrado o nú grande no IBA.

Vasco Prado apresenta vários estudos de nus em pequenas proporções trabalhadas. É morfologia e estudo de posições. Há um grupo de mãos crispadas que vale como conjunção. Há o Negrinho do Pastoreio nu, que nos pareceu desencabido. Há uma série de desenhos e um relevo apreciável, além das cerâmicas em que sua companheira colabora nessa mostra.

Despertando para a escultura com gravuras de Rodin, alimentando-se em Paris, o escultor de Sepé-Tiarajú (que não esquecemos) prossegue fiel a seus dons nativos, agora mais apurados. Em conjunto gostamos das silhuetas das formas, do labor colorido dentro da tradição brasileira e universal, das formas ciclóides e do acento de luz e sombra. Em suma, dos valores e perfis de suas suaves obras presentes.

Mostra de pintura das formandas do IBA (21 de junho de 1952)

Amparadas à sombra de vários de seus professores, as formandas em artes plásticas deste ano do IBA, com a finalidade de angariar fundos para uma excursão de estudos à Bahia, promovem, atualmente, uma mostra coletiva de pintura na Galeria da Casa das Molduras.

Trata-se de uma exposição nos moldes que já temos verificado noutras estações. São os novíssimos que brotam em confraternização com os velhos mestres e novos professores.

A lista que nos guia neste registro fixa nomes como os de João Fahrion, Ado Malagoli, Alice Soares e Angelo Guido.

Entre os novos que ensaiam seus primeiros passos, destacamos Norma Schneider, com a tela 21, cujo tema são morros e casas em tonalidade verde, de composição equilibrada, colorido, perspectiva, luz e relevo plástico, sendo feliz também na tela 2. Rita Bromberg foi bem com sua tela 10, o mesmo sucedendo com Isolde Kuver, no seu quadro n. 5. Rita Bromberg, de novo, destaca-se com a tela 45, que é um flagrante urbano de luminosidade característica e com a de n. 10. Amázilia Campos de Abreu saiu-se airoso, com o retrato 37. Temos ainda a anotar Rosemarie Reeps, no seu esboço de n. 8. Zilá Silveira aparece com o quadro 24 e Idília Rodrigues, com a tela 32.

Dado o caráter dessa mostra, não vamos insistir na análise dos trabalhos, tendo em vista apenas a estreia grupal de artistas em formação para a luta difícil nos domínios da Pintura, que se doa pela vocação e estudo, pela experiência, dom e denodo.

Completando o quadro das neófitas no pincelismo encontramos tentames de Ivone Carvalho, Zuleika Schneider, Sueli Grau, Circe Saldanha, Veridiana da Silva, Ligia Abad,

Gisela Mascarenhas, Carla Kram, Yolanda Beltrame, Zilá Madeira, Araquen, Ricardo Rangel e Janice Bataglia.

Não temos em vista o exame crítico propriamente dito desses trabalhos em face do seu destino, que é o de ser meio e instrumento a propiciar novos estudos na inspirada Bahia de Todos os Santos.

A pintora Mira Hargesheimer (30 de julho de 1952)

O Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano está apresentando a mostra dos mais recentes trabalhos da pintora Mira Hargesheimer, artista do norte da Itália, radicada em Porto Alegre desde 1950, quando se revelou na Galeria do 'Correio do Povo'.

Vertiginosa tem sido a projeção dessa pincelista milanesa. Já em 1951 foi um dos poucos artistas do RS a ser admitido na Bienal de São Paulo, prélio da vanguarda abstratista da Terra e do Brasil. Logo foi premiada no certame da Bahia e, há pouco em Santa Maria.

Personalidade incisiva, irrequieta, ansiosa e com frenesi pictórico incoercível, Mira Hargesheimer mostra temperamento impulsivo, áspero e de arestas, que se fixa, paradoxalmente, num pintar estático, mas dramaticamente tenso e pastosamente denso. É a herança itálica de um lado e de outro seu individual, desígnio de autoridade, com força de expressão e sentido de busca.

Os três graus da arte plástica Mira Hargesheimer apresenta na sua atual mostra. A pintura figurativa, a abstracionista e a abstrata. O gênio itálico é objetivista, ao contrário do germânico e do eslavo. Eis porque o modernismo peninsular, de Chirico a Modigliani em pintura, como no Cinema e Teatro, é decisivamente pela objetivação do real.

Mira Hargesheimer tem sua mais vertiginosa e plástica expressão no figurativismo e nesse, com a figura humana.

Em 1950, constatamos-lhe cinco marcadas cabeças. Agora temos três ainda mais marcantes cabeças. São dois retratos femininos, de proporções diferentes, com composição pessoal, de tracejamento simples, generosa pastosidade, colorido inconfundível e singular luminatura. Temos que são duas magníficas cabeças, pintadas com realismo e caráter impressionante. Fatura aprofundada na pesquisa dos valores pictóricos e estilo apreciável na sua seriedade. Completando o trio encontramos uma cabeça de Geremias que é obra extraordinária com composição e expressão dramática. É outro labor de envergadura em que notamos a constância, a evolução coerente e a densidade. São grandes quadros e não somente telas grandes.

Uma composição mista (figura com natureza morta) e a expositora nos aparece com

cinco pequenas telas que são como que pintura anatômica ou de atitudes e partes do corpo humano. Cuidando do corpo e dos membros, desfocaliza ou suprime a cabeça e com isso damos tal ciclo como de estudos, tratados no processo abstracionista parcial. São nus, com fatura de colorido e angulação, diferentes entre si, sob a unidade de procura da artista.

Duas naturezas mortas firmam ainda mais o estatismo da pintora e sua estrutura, sob o processo moderno em voga.

Afinal, Mira Hargesheimer se projeta com têmpera na pura pintura abstrata, que se sobrepõe à determinação da realidade e do objeto em sua aparência.

Embora haja a contemporânea disputa entre a arte figurativa e a abstrata, temos que a verdade pictórica compreende o que aparece e sugere o invisível, tendo por estrutura a cor e a linha, como a Música a tem no som e no ritmo. A pintura versará sobre o real e o irreal, o concreto e o discreto. Tal é o desígnio da liberdade em arte, podendo haver pintura sem motivo, isto é independente de objetos concretos.

Mira Hargesheimer traz dezessete motivos abstratos. Popularmente, ataca-se a arte abstrata até a condensação pela censura da crítica soviética, mas tal não procede, pois a Arquitetura moderna está empregando os índices da pintura abstrata, o mesmo sucedendo com a arte decorativa. A artista em foco modula seus temários com sobriedade de colorido e jogo de formas, na busca da terceira dimensão, que não possui a pintura, mas sugere, sendo a arte uma ilusão que engana ou se frustra.

Em conjunto, o presente estágio da arte de Mira Hargesheimer denota que a artista é fiel a si mesma, perdura no seu gosto por certas cores, composição e marca tudo com seu ser psicológico, fazendo pintura não para agradar, ou bonita e sim para exprimir a vida, conforme sua experiência, sentir entender e apreciar.

Mira joga com a deformação e opta pelas cores de sua predileção, mas sabe analisar e fazer retratos harmônicos como os que, particularmente, nos mostrou em 1951.

Estamos ante uma artista em marcha, que tem impetuosa vontade e poder de pintar, tudo definindo uma autêntica e expansiva vocação para a arte da cor e da forma.

O 4º Salão de Belas Artes do RS (8 de dezembro de 1953)

O IBA está de festas, inauguram-se as novas instalações para a nova fase que atravessa a nossa metrópole. O cronista fica a evocar o velho casarão da rua Senhor dos Passos, no qual as artes plásticas jaziam no porão. O período de Libidino Ferraz, Pelichek, com a música sob a égide de Fontainha e após de Andrade Neves. Éramos gurizote, mas muito frequentamos o velho sobrado. Quando começamos a crítica de arte, a bem dizer, Tasso Corrêa assumia a

direção da instituição. Fomos testemunhas da renovação. Dez anos correram da inauguração do novo edifício. Estamos agora em face da construção lateral equivalente e compensadora da limitação de então. Tasso Corrêa é o guia de sempre: organizador esclarecido.

Passamos uma manhã exclusivamente nos pavimentos em que se encontra o 4º Salão Oficial de Belas Artes do RS.

Temos em vista o prélio de 1939 na demolida Itálica Domus, o certame de 1940 no Cais do Porto e o de 1943 já no então novo edifício. Nesse interregno, a evolução pictórica do Brasil foi prodigiosa e Porto Alegre, apesar de todo o impasse da guerra e da suspensão temporária dos salões regionais está retomando seu ritmo e buscando sua expressão própria na comunhão brasileira.

Durante sete anos o Auditório do Correio do Povo tornou-se o principal centro de gravitação das Artes Plásticas, da Pintura escultura, Arquitetura e suas correlatas gravura, cerâmica e urbanismo. De agora em diante o IBA será o centro por excelência e isto graças a sua nova galeria e a outras instalações subsidiárias.

O planejamento da novel galeria é irmão do Museu Nacional de Belas Artes em forma de L, apenas numa proporção menor, de acordo com a diferença de ambas as metrópoles.

Houve um prévio júri de seleção. Enquanto no Rio de Janeiro deu-se a fatídica divisão de acadêmicos e modernos, procura-se compreender as duas correntes que exprimem a arte: uma escorando-se nas tradições, regras e escolas e outra rebelando-se contra a disciplina, procurando a liberação, lutando contra escolas e procurando a renovação. Uma ancorando-se no academismo e outra no modernismo, o resultado é um impasse de que só o critério e o gosto harmonizados, afinal, solucionam.

Os júris de seleção no Brasil estão assumindo um rigor intenso. As duas Bienais de São Paulo são a respeito os índices mais veementes. Eliminam-se concorrentes de um modo tremendo, mas, no fundo, aconselhável.

O 4º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul fez também seu expurgo. A metade dos disputantes foi eliminada. O que foi recebido denota que houve uma depuração embora se encontrem ainda trabalhos que poderiam ter sido eliminados.

Estamos no limiar do 4º Salão de Belas Artes e hoje queremos, simplesmente, ficar nas preliminares, isto é, comentar de um modo geral a evolução de nossas mostras estaduais, com alguns de seus característicos.

Já estamos longe do tempo em que o academismo tinha uma praça forte em Porto Alegre, com a lonjura dos grandes centros de renovação, a guerra, a falta de intercâmbio, a ausência de fermentação e a estagnação das rotinas. A cidade não construía e as ruas não

tinham quase tráfego. Foi só terminar a pugna e a cidade despertou. Recomeçou a vida normal e o RS, retardado entre os mais em Arquitetura e Pintura, recebeu o impacto da renovação, com o intercâmbio entre Rio-São Paulo e Montevideú-Buenos Aires. A nossa gente recomeçou a viajar por vários continentes, fundaram-se inúmeras organizações artísticas e recebemos personalidades e sugestões fecundas.

O Instituto de Belas Artes é expressão disso. Forjou seu movimento de Arquitetura e música fundando cursos, orquestra e associação e além disso desenvolve o seu organismo de trabalho. Uma nova edificação, uma renovação docente e as gerações novas que surgem com ânsia de algo próprio e novo.

Até o Auditório Tasso Corrêa tem sido como uma grande figueira a dar sombra aos viandantes da música, do teatro e das conferências. Daqui por diante, a nova Galeria será como um carvalho para os itinerantes das artes plásticas, tudo naturalmente sob o critério do cinquentenário centro de nossa cultura artística.

Os novos museus brasileiros de Belas Artes (16 de fevereiro de 1954)

O Brasil está aspirando museus de Belas Artes. Lembramo-nos de nossa iniciação no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires e no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A isso não se confinam naturalmente o acervo sul-americano nem a nossa experiência.

São Paulo, considerada a capital das artes plásticas na América do Sul, afora os seus tradicionais museus, a partir do pós-guerra, vem planejando movimentos realmente orgânicos e significativos.

Em 1948 foi lançada a pedra fundamental do Museu-Escola de Belas Artes, obra planejada para ser construída em alguns anos, calculada então de 40 milhões de cruzeiros, sendo fruto de um legado de Armando Penteadó e sua arquitetura concebida em estilo clássico em três pavimentos, num parque com terreno de 18.400 metros quadrados e numa construção de 13.200 metros quadrados, com salas de cursos, biblioteca, galeria e 33 metros de largura na forma retangular, aspirando-se a sua inauguração em torno do IV Cinquentenário daquela metrópole.

Sem dúvida, não é a última palavra em museus, quando há os planos de Le Corbusier para o Museu sem Fachada e o de Espiral, de Lloyd Wright, mas em verdade, trata-se de uma iniciativa respeitável e significativa.

Neste mesmo período, foi fundado o Museu de Arte de São Paulo, tendo um cunho histórico, a princípio. Localizado em dois pavimentos de arranha-céu na zona central da

Paulicéia, com o correr dos anos e a concorrência, foi evoluindo. Organizado com lucidez e gosto por Pietro Bardi, técnico italiano que já fizera algo congênere no Prata, voltamos em 1954, ao trato do referido museu de arte e constatamos, apesar da ausência de sessenta obras de arte, atualmente em mostra pela Europa, que o acervo está admiravelmente enriquecido de obras não só do passado como de nossos dias, com trabalhos de artistas vivos e em plena evolução.

A decoração do Museu de Arte é realmente soberba, dos traneis simples à disposição das obras e à orgia de luz, que estimula a não acharmos o museu um cemitério da arte, que lhe é a definição caricatural.

Enquanto noutros países já se fazem museus ao ar livre esperamos que os nossos artistas bastante criem para as praças e os edifícios como pintura escultura e arquitetura, para não vivermos de arte armazenada somente nas prateleiras de cimento armado que são os arranha-céus.

O antigo e o moderno se dão a mão no museu que Pietro Bardi anima.

No mesmo edifício encontramos o Museu de Arte Moderna. Trata-se de uma organização especializada exclusivista e incompreensivelmente mais pobre de obras que o seu vizinho e concorrente. Mesmo assim é apreciável, pelo que reúne em meio pavimento de salas menores, sem a mesma animação.

No Ministério da Educação do Rio de Janeiro, também fomos ver o novo Museu de Arte Moderna. Vínhamos da Bienal de São Paulo, que estonteia com suas quatro mil obras. No museu em formação do Rio de Janeiro, a mostra confina-se em 65 trabalhos entre pintura e escultura. No entanto, com o carro diante dos bois, já planejam um maravilhoso edifício de moderna arquitetura para abrigar o que não tem ainda o museu carioca.

Enquanto isso, voltamos ao trato do vilipendiado Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, obra detraída incrivelmente, mas adaptando-se às exigências da época e com um patrimônio com peças e seções magníficas, como o recanto dos irmãos Bernardelli.

A par disso, Santa Catarina fez em Florianópolis um museu “sintético” de arte moderna, com meia centena de reproduções.

Porto Alegre também aspira há anos um Museu de Belas Artes. Há patrimônios avulsos e há iniciativas como a recente do IBA, com seu novo edifício, a par de sonhos que se devem concretizar, a fim de tirar a nossa metrópole da marginalidade museográfica em que vive, apesar de ricas pinacotecas particulares que não faltam à nossa Província e que, futuramente, não deixarão de contribuir para a organização em fundação, de um patrimônio tão valioso, mas que, avulso, não basta, quando a união é que faz a força e é de grão em grão

que a galinha enche o papo.

O Núcleo SADA (21 de dezembro de 1954)

O desfecho da temporada anual das artes plásticas em Porto Alegre está expressivo e altamente promissor.

Considerável tem sido o movimento de nossas galerias. Agora são os novos centros e novos agrupamentos que se põem em ação, a denotar a vitalidade cultural de nosso ambiente e, nisso tudo, vemos as gerações novas que repontam com seu elã.

O Núcleo SADA é eloquente índice do que afirmamos. Sua formação data deste mês.

Uma apreciável sede própria já possui o novel núcleo. Seu atelier é à Rua Dr. Flores, 239, 2º andar.

Recebemos o convite para a inauguração na tarde de sábado e lá fomos encontrar um agrupamento que conta nada menos de uma quinzena de membros.

Um curso de desenho à noite funciona para iniciação de vocações e há sessões de estudo de nu.

Uma mostra grupal e mista com desenho, pintura, cerâmica e escultura foi inaugurada e nela vemos o apoio de artistas conhecidos como João Faria Viana, Gastão Hofstetter, Alice Soares, Adolfo Bernhausen, Aglae, Wilbur e outros mais.

Os novos estão representados por vários como Aldari Vaz, que aborda os mais diversos gêneros das artes plásticas e é uma promessa. Cláudio Carriconde reaparece com vários trabalhos. Rubens Calbral, Waldemar Elias, Vitor Zimmermann (cerâmica), Gilberto Vigna, Louis Melechi (cerâmica), Isolde Branz, Araken, Joaquim Fonseca, Vilson, Rosemarie, Roberto Hofstetter (filho), Luciene Sibour, tal é o rol dos nomes que verificamos animarem a mostra de estreia do Núcleo SADA.

Em conjunto, temos uma aglutinação dos novíssimos em harmonia com artistas já consagrados em nosso ambiente por suas lides plásticas.

A mostra em foco reúne uma experiência em processo altamente sugestivo, na sua vitalidade e aspiração de um lugar próprio num ponto central em que não faltam nem luz natural nem calor humano.

O Núcleo SADA manterá sua mostra inaugural de artes plásticas durante algum tempo e depois terá seu atelier aberto a iniciativas que mereçam acolhida.

Ficamos agradavelmente surpreendidos com o gosto dos rapazes e das jovens que tão simpaticamente se agremiaram no sentido de um trabalho em comum harmonia, não esquecendo que a união faz a força nem que há necessidade de rumo e que a juventude é a

idade agremiativa e das fecundas aspirações.

Pintura regional (12 de maio de 1955)

O regionalismo artístico no RS tem tomado um incremento, nos últimos anos em razão inversa ao tempo em que ele esteve interdito e sob tremenda marginalidade. Enveredamos para a literatura cosmopolita de Erico Verissimo, para uma Música desambientada e para a Coreografia internacional. A Pintura em voga se cifrava num paisagismo urbano e suburbano, sem inspiração, padronizado e morno.

Oscar Crusius, por muitos anos, só pintava sob a receita dos verdes, das pinceladas largas e uniformes e se dedicava a um paisagismo que, formando corrente de Angelo Guido e Alfredo Ely, chegava até Udo Knoff e outros mais.

Eis que uma reanimação do regionalismo gaúcho avassalou, novamente, a nossa cultura e civilização em busca de suas próprias raízes históricas e expressão vivencial. Oscar Crusius sofreu o impacto paulista de Marques Campão e renovou sua técnica e estética.

Sem ser nem por longe um artista modernista, aspirou uma nova inspiração. O paisagismo ascético sem o homem e os animais cedeu passo a um animalismo que é o caráter por excelência da cultura gaúcha e de nosso regionalismo social.

A composição deixou o estatismo, o clima morno em prol do dinamismo da vida. O movimento, sem lhe atingir o farfalhar do arvoredo, já é devolvido nas peripécias dos flagrantos das andanças e das animarias, sob o ritmo da vida e dos flagrantos humanos das lides campeiras.

A pintura de Leopoldo Gotuzzo, Angelo Guido e de outros muitos se confinara ao atelier e a vida gaúcha é no campo. Daí o racionamento da luz pictórica, do gosto cromático e a sensibilidade monocórdia e monotonizada pela uniformidade das fórmulas de composição, de cor, de luz e sombra, de pincelada e de gênero. A motivação é repetidíssima no ângulo urbano, suburbano e municipalista.

O modernismo vive das sínteses, simplificações e de certas convenções e com isso houve a desintegração das correntes velhas, mas isso também exacerba. Daí o retorno à vida.

Oscar Crusius em sua maturidade pictórica, tem marcações do seu alongado paisagismo. Procura agora a pintura de campo e tem conseguido bastante embora deva aprofundar o seu animalismo no sentido plástico e no dinamismo dos acontecimentos.

Sessenta a óleos nos traz o pincelista de suas últimas excursões pela campanha e variações pelo litoral e zona colonial.

Do Ibicuí ao Taquary e de Tramandaí a Livramento encontramos agora um conjunto de

oito telas grandes, bom número de proporção média e um punhado de manchinhas. Da totalidade, nada menos de quarenta são de puro animalismo, só onze saindo do gênero, com paisagens e flagrantes humanos.

O velho pincelar só reaparece nas suas paisagens, à maneira antiga. No mais, é o pincelar variado, num impressivismo objetivo, com gosto cromático, luz e sombra, as composições variando entre motivos estáticos e dinâmicos.

Uma composição à maneira antiga com toques novos é a sua “Paisagem Fluvial” e telas de agrado geral são “Cortando a ponta”, “Invernada”, “À sombra do umbú”, “Acampados”, “Carreteiros”, “Bebedouro”, “Pialo”, “Ao pé da Serra”, “Outono”, “Pela trilha costumeira”, “Colheita de arroz”, “Entre dunas”, “Derrubadeira” e “Recanto idílico”. Uma pela composição, outras pelo sentido do movimento, outras pelo colorido, algumas pela luminosidade, havendo duas dezenas de impressões e composições com mais liberdade que as de composição acabada ou mais analisada. Tudo sob o temperamento plácido e o visualismo objetivista desse artista, de sensorialismo habituado, até há pouco, no bidimensionalismo paisagístico e hoje procurando o sentido do movimento mais até que a profundidade plástica das figuras, pois a espacial já lhe é habitual.

O pintor mineiro Frank Schaeffer (31 de julho de 1958)

O MARGS está denotando sua vitalidade sob a orientação de Ado Malagoli e da sua equipe da Divisão de Cultura da SEC.

Do castigado e vetusto “foyer” do Theatro São Pedro, que servira até de repartição pública e moradia, tornou-se um recanto renovado e de aspecto agradável embora pequeno, aguardando nós que, de futuro, tenha uma sede ampla e própria, de acordo com a evolução de Porto Alegre, não podendo todos viver empoleirados e sobrecarregando a vida centenária do velho e querido relicário que é o teatro.

Após a significativa mostra de Cândido Portinari, o paulista mais famoso da pintura brasileira atual estamos face à mostra de Frank Schaeffer, pintor natural de Belo Horizonte, de 41 anos e que há três décadas vive no Rio de Janeiro.

Pessoalmente presente entre nós, Frank Schaeffer esteve um biênio na Áustria, é professor de desenho da Escola Técnica do Exército e estudou no Rio com o conhecido mestre em gravura Hans Steiner e em pintura, com Szenes. Um biênio em Paris estudou com Fernand Leger e André Lhote, Cami e Ducos de la Haille.

Com inúmeras mostras pessoais e participações em salões coletivos, premiado e convidado da Noruega, trilhando a América do Sul, a nossa cidade conhecia a arte desse

pintor só de mostras coletivas.

Veio do romantismo pictórico, como nos lembramos de uma visualização dos Profetas de Congonhas de Campos e de muita coisa mais. Num plasticismo muito vivo e sensível, ligando a cor à forma e do impressionismo da luz embebeu-se do expressionismo das formas e dos conteúdos.

Encontramos no Museu de Arte uma síntese de sua atualidade e isto através da última viagem à Europa e pelo Brasil, marcado pela assimilação de sugestões de sua cosmovisão e dos influxos de correntes pictóricas, que se disputam a visualização e plasmagem em suas dimensões do mundo, não a três, mas a quatro dimensões, com a transfusão do subjetivo no mundo objetivado.

Meia centena de trabalhos reuniu o artista belo-horizontino. A terça parte é de trabalhos a óleo e dois terços são guaches.

São composições que primam e são cromatismos ali. Luz e sombra mais adiante. Formas virtuosísticas, volumes plasmados em palpitante dimensionalidade. Ora é o prisma subjetivo que predomina, ora é a plasticidade objetiva que é a preocupação. São visões montanhesas e são as águas que seduzem.

Jangadeiros, seca, saveiros, carajás, praia, igrejas, ruas, portos, sobrados, animais, pescadores, casas, gaivotas, barcos, velas, ruínas, invernos, costas, visões da Noruega, da Grécia, da Bahia, do Peru, da Espanha. É todo um conjunto de traineis que acolhem uma mostra pessoalíssima, a denotar quanto o espírito mineiro se harmoniza com as vivências cariocas. O denominador comum de ambos é a natureza harmoniosa, lá com as montanhas ondulantes e cá com os morros em contraste que sintoniza com as curvas da baía e do oceano aberto.

O gosto e a finura são apanágios da alma genuína de Minas e do Rio, como o vigor, a densidade e impulsividade mais configuram o gaúcho, o pernambucano e o paulista de outras lindes. Mas sob o influxo e sedução do que há de sedutor na arte do Rio-Minas e isto através da arquitetura até a pintura, sendo que a visualização desses dois centros dá um novo sentido de colorido, forma, luz e ritmo, seja para o brasileiro que vem da Amazônia ou Mato Grosso, seja o do Rio Grande.

Uma palpitante mostra pessoalíssima é a galeria de Frank Schaeffer, que deverá ficar entre nós através de agosto.

Mostra do Grupo Bode Preto 23 de setembro de 1958

Há vários anos as novas gerações plásticas de Porto Alegre vêm formando grupos

independentes e nós temos registrado todo o evolver dos mesmos. É todo um esforço autodidático em contraste com as mostras mercantilistas estrangeiras, nacionais em parte de padrões estandardizados e extemporâneos.

Por algum tempo tivemos o Núcleo SADÁ da Rua Dr. Flores, infelizmente de efêmera duração. Outros agrupamentos livres e sem compromissos fizeram seus tentames.

Estamos agora em face ao Grupo Bode Preto. O nome é de espalhafato e desacatante, mas a rapaziada é boa e toda gente já nossa conhecida nas lides de nosso pincelismo local. É um grupo de poucos com pinturas todas do modernismo pictórico, uns com expressão de espalha brasas, mas outros já fixados num retratismo sem concessão ao bonito em favor do real. São eles: W. Elias, Joaquim da Fonseca, Claudio Carriconde, Leo Dexheimer e Francisco Ferreira.

O agrupamento está acolhido no Hall do Edifício Mallet, antigo Grande Hotel, onde, intermitentemente, se tem feito mostras, as quais lá encontram um ambiente centralíssimo e mais espaço agora que antes.

Os jovens lá estão desabafando seus ímpetos, pisando nos calos do bom tom e pinturejar acadêmico, não fazendo pintura bonita e nem cuidando de agradar.

Esses bodes pretos são bem suscetíveis de espantarem as cabras brancas do academismo.