



100 ANOS  
INSTITUTO  
DE ARTES  
UFRGS




**UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO SUL**

---

Reitor  
**Carlos Alexandre Netto**

Vice-Reitor e Pró-Reitor  
de Coordenação Acadêmica  
**Rui Vicente Oppermann**

---

**EDITORA DA UFRGS**

Diretora  
**Sara Viola Rodrigues**

Conselho Editorial  
**Alexandre Ricardo dos Santos**  
**Carlos Alberto Steil**  
**Lavinia Schüler Faccini**  
**Mara Cristina de Matos Rodrigues**  
**Maria do Rocio Fontoura Teixeira**  
**Rejane Maria Ribeiro Teixeira**  
**Rosa Nívea Pedroso**  
**Sergio Antonio Carlos**  
**Sergio Schneider**  
**Susana Cardoso**  
**Valéria N. Oliveira Monaretto**  
**Sara Viola Rodrigues, presidente**

## Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor  
**Carlos Alexandre Netto**

Vice-Reitor  
**Rui Vicente Oppermann**

Pró-Reitora de Extensão  
**Sandra de Deus**

Secretário de Assistência Estudantil  
**Edilson Amaral Nabarro**

Diretor do Instituto de Artes  
**Alfredo Nicolaiewsky**

Vice-Diretor do Instituto de Artes  
**Carlos Augusto Nunes Camargo**

Chefe do Departamento de Artes Visuais  
**Andre Hofstatter**

Coordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais  
**Mônica Zielinsky**

Secretaria de Comunicação  
do Instituto de Artes  
**José Carlos de Azevedo**  
**Marilene Freitas de Andrade**

## IA 100 ANOS

Coordenador do Programa Centenário do Instituto de Artes  
**Alfredo Nicolaiewsky**

Produção Executiva  
**Marisa Santos Veeck**

Produção Executiva UFRGS  
**Marilene Freitas de Andrade**

Design, Editoração e Capa  
**Mário Röhnelt**

Fotógrafa  
**Cylene Oliveira Dallegrave**

Revisão  
**Roselane Vial**

Revisão Editorial  
**Fernanda Kautzmann**  
**Rosangela de Mello**

English Version (primeiro ensaio)  
**Janice Aquini**

English Version (demais ensaios)  
**Gabriel Egger**

Bolsistas  
**Gustavo Possamai – Bolsa SAE**  
**Ingrid Noal Schirmer – Bolsa SAE**  
**Laura Deppermann Miguel – Bolsa Extensão**  
**Nátali Cristina Lazzari – Bolsa Extensão**  
**Ronaldo Dimer Ferreira – Bolsa SAE**  
**Tathiana Jaeger – Bolsa SAE**





© dos autores  
1ª edição 2012

Direitos reservados desta edição:  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

C394 100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios /  
Blanca Brites ... [et al.]. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.  
264 p: il. ; 24x20cm

Introdução de Carlos Alexandre Neto, Reitor da UFRGS e Alfredo  
Nicolaiewsky, Diretor do Instituto de Artes da UFRGS.

Inclui figuras e fotografias.

Inclui lista dos professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto  
de Artes .

1. Artes. 2. Artes Plásticas. 3. Artes Visuais. 4. Artes Plásticas  
– Academismo – Modernismo – Diálogos. 5. Instituto de Artes da UFRGS  
- Cronologia – História. I. Brites, Blanca. II. Cattani, Icleia Borsa III.  
Bulhões, Maria Amélia. IV. Gomes, Paulo.

CDU

7(091)UFRGS

---

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.  
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0180-7





## Academismo e Modernismo: possíveis diálogos<sup>1</sup>

PAULO GOMES

### Introdução

Neste texto pretendemos, através da apresentação das obras dos professores artistas, locais e visitantes, dos seus alunos regulares e daqueles ocasionais, todos ligados à Escola de Artes (o atual Instituto de Artes), mostrar a formação, a consolidação e o pleno amadurecimento das artes plásticas no Estado, considerando tanto o ensino da arte quanto a formação do sistema de artes local. Encerramos nossa contribuição no final da década de 1950, período no qual a instituição já estava plenamente conformada como uma sólida instância de formação e também tínhamos uma produção efetivamente moderna. Esses fatos associados permitiram os saltos de invenção e qualidade que tornaram o Rio Grande do Sul um dos polos de produção plástica e visual nas décadas posteriores. Neste momento em que comemoramos o centenário do Instituto de Artes da UFRGS, contamos com uma história já narrada nos trabalhos de Ana Maria Albani de Carvalho, Armindo Trevisan, Blanca Brites, Carlos Scarinci, Círio Simon, Flávio Krawsczyk, José Augusto Avancini, José Francisco Alves, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Bastos Kern, Marilene Burtet Pieta, Neiva Maria Fonseca Bohns, Paula Viviane Ramos e Susana

---

<sup>1</sup> Texto elaborado pelo autor com a colaboração dos acadêmicos Giovana Bocchese e Luciano Alves, responsáveis pelo levantamento da documentação relativa aos artistas, professores e alunos aqui citados, no Arquivo do Instituto de Artes e no Núcleo de Documentação e Pesquisa do Margs.





Gastal, dentre outros preciosos documentos que serviram de base para o que se lerá daqui para adiante.

Devido à tardia colonização portuguesa, o Rio Grande do Sul não participou do rico passado colonial verificado em outras regiões do Brasil. As manifestações plásticas das Missões Jesuíticas não chegaram a transmitir uma herança, e o Estado ficou à mercê de artistas viajantes e de profissionais estrangeiros que aqui aportavam para pintar retratos e, eventualmente, ensinar arte aos poucos interessados na atividade.

Apesar da ausência de uma tradição, artistas como Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Pedro Weingärtner (1853-1929)<sup>2</sup> iniciaram uma atividade local, mesmo sem condições e meios adequados para isso, na intelectualmente desprovida província. Evidentemente, havia uma produção plástica local que atendia às demandas imediatas, principalmente da arte religiosa, da cenografia, da arquitetura, da arte cemiterial etc., mas isso não caracterizava uma produção plástica autônoma.<sup>3</sup> Talvez seja por causa dessa ausência de tradição que a fundação do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, e, após, em 1910, a abertura da Escola de Artes promoveram o surgimento de uma produção plástica no Rio Grande do Sul.<sup>4</sup> Através da formação de artistas, a Região Sul começou a constituir, finalmente, uma linguagem plástica local.

Inicialmente, marcada pelo academismo menos ortodoxo do seu principal mentor e criador, o pintor Libindo Ferrás (1877-1951) a Escola<sup>5</sup> promoveu, ao longo das décadas compreendidas entre 1910 e 1950, um lento e gradual processo de formação e consolidação de sua atividade e de seu papel na comunidade, a par do processo de modernização da linguagem plástica regional.

---

<sup>2</sup> Outros artistas também se dirigiram para a capital do Império em busca de uma formação artística, como Antonio Cândido de Menezes (1828-1908), matriculado na Academia Imperial de Belas Artes, em 1845, e Antônio Carlos de Oliveira Tavares, que ingressou no Curso de Desenho da Academia em 1860.

<sup>3</sup> Para o conhecimento da produção anterior ao século XX, remetemos o leitor à obra fundadora de Athos Damasceno, *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*, à dissertação de mestrado de Susana Gastal (1994) e ao texto-síntese da mesma autora, intitulado *Arte no século XIX* (Gomes, 2007), referências elencadas na bibliografia final.

<sup>4</sup> Para uma história sintética da instituição, ver *O Instituto de Artes da UFRGS*, ensaio de Armindo Trevisan, publicado em 1994. Para um conhecimento aprofundado da instituição remetemos o leitor a Círio Simon, *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul* (2002).

<sup>5</sup> Após ser criada como Escola de Artes, parte integrante do Instituto de Belas Artes em 1908, " [...] em 1934, o ILBA passou a integrar a Universidade de Porto Alegre - UPA, como Instituto de Belas Artes. Em 1939, ocorreu a desincorporação da UPA, voltando a se chamar ILBA. Finalmente foi incorporada à UFRGS em 1962, com a designação de Instituto de Belas Artes. Com a reforma universitária de 1970, assumiu a atual denominação de Instituto de Artes.", conforme consta em *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (2002, p. 13, nota 1).





Entre as características notáveis desse estabelecimento, está o fato de que seus principais professores foram artistas atuantes, no sentido de que expunham com regularidade. Ao mesmo tempo em que formavam seus estudantes, mantinham uma trajetória visível e pública, estabelecendo um constante diálogo entre o ensino e a carreira de artistas. Esse diálogo ajudou a consolidar um sistema de artes que, de praticamente inexistente, passou a contar com salões, mostras individuais e, por fim, já na década de 1950, criou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A linguagem de base ainda tradicional de Libindo Ferrás não impediu o florescimento de outras linguagens mais arrojadas, como as de Oscar Boeira (1883-1943), Angelo Guido (1893-1969) e, posteriormente, as de João Fahrion (1898-1970) e de Ado Malagoli (1906-1994). Esses artistas promoveram a transição do modelo pautado na obediência aos cânones da “boa arte” – isto é, baseada no respeito ao desenho preciso, ao domínio técnico e ao controle das emoções –, para o modelo no qual a obediência cega aos princípios dessa “boa arte” foi substituída pela autonomia da linguagem e da expressão plástica.

### **Academismo e regionalismo nas artes plásticas no Rio Grande do Sul**

A característica mais notável do período compreendido entre meados do século XIX e o início do século XX foi o elevado interesse pela construção de uma identidade local, fundada na paisagem e no homem, incorporando todos os segmentos da sociedade e não somente a aristocracia rural.

Rigorosamente, seria uma impropriedade falar de academismo no Rio Grande do Sul. A atuação de Manuel de Araújo Porto Alegre não teve repercussões aqui no Sul, assim como, se aventarmos a possibilidade de nomear Weingärtner como acadêmico, estaremos sendo injustos com esse artista, cujo alcance é bem maior. Na verdade, naquele quartel, o que poderíamos considerar como o pensamento preponderante nas artes no Rio Grande do Sul seria o regionalismo.

Conforme os estudiosos do tema, o regionalismo artístico no Estado teve duas fases bem definidas: na primeira, ainda durante o Império, acontecimentos históricos (Revolução Farroupilha, Guerra do Paraguai) uniam-se a fatos literários, como a fundação do Partenon Literário e a publicação das obras de Apolinário Porto Alegre (1844-1904), de Oliveira Belo (1851-1914) e de Cezimbra Jacques (1849-1922), culminando com a Proclamação da República em 1889. Nesse período, retornou ao Rio Grande do Sul, vindo da Europa, o pintor Pedro Weingärtner. Aqui, ele produziu estudos destinados a telas com motivos regionais. O regionalismo fundado na obra de Pedro Weingärtner é praticamente restrito à paisagem com personagens – que ele praticou durante toda a sua fase madura – e à pintura de gênero, de caráter mais realista, desenvolvida entre



1890 e 1892 (*Kerb, Fios Emaranhados e Chegou Tarde*). Temos a culminação desse período na apresentação, em 1898, de *Tempora Mutantur* (coleção do Margs), obra que inclui a paisagem local e a figura do imigrante italiano.

As criações de Weingärtner deram início a uma série de obras de diversos outros autores, que tomando a paisagem local como tema, constituíram um verdadeiro registro das suas inquietações, principalmente da dificuldade de passar de uma identidade rural para outra identidade, urbana. O que de mais notável encontramos em Weingärtner, ante outros tantos artistas de mérito que foram seus contemporâneos, é o fato de que ele se dedicou à constituição de uma nova identidade visual no Sul do País, menos vinculada à imagem de povo guerreiro e mais centrada no trabalho e na construção de uma trajetória marcada pelo domínio da terra e de seus frutos. Weingärtner optou, na parte mais extensa e constante de sua obra, por retratar sua aldeia: uma pintura que discorre acerca de sua região sem ser regionalista e anedótica; uma visão realista da paisagem sem idealização e sem ênfase no pitoresco; um relato fiel dos costumes dos imigrantes e dos trabalhadores sem visão paternalista. E, quando escolheu as narrativas históricas, o fez sem cair no discurso pomposo e laudatório da pintura de história.

Além do mérito de ser o maior pintor gaúcho de seu tempo, Weingärtner foi o artista que ensinou os gaúchos a olharem para si mesmos. Ele não só produziu o maior conjunto pictórico de seu tempo entre nós, mas também colaborou para a constituição de um público para as artes plásticas no Rio Grande do Sul, um trabalho solitário que assumiu e levou a cabo ao longo de sua extensa carreira. De Weingärtner nasceu o gosto pela arte, a necessidade de uma escola de arte, a tradição local de retratar-se nos seus tipos humanos, nos acontecimentos notáveis ou na sua paisagem, seja rural ou citadina.

Duas questões são recorrentes quando tratamos da história das manifestações plásticas no Rio Grande do Sul: o academismo e o regionalismo. Ambas são complexas e foram objeto de investigação e discussão de diversos especialistas entre nós. Respeitando os estreitos limites deste texto de caráter descritivo, essas questões serão apenas delineadas neste momento.<sup>6</sup>

A ocorrência de debates no campo das artes plásticas, no Rio Grande do Sul, só teve início com a criação da Escola de Artes, em 1910, que fundou também as regras e os princípios a serem seguidos pelos alunos. A Escola seguia os rigorosos moldes da Escola Nacional de Belas Artes, principalmente no que diz respeito ao ensino de arte. Os debates a propósito de

---

<sup>6</sup> Para um conhecimento amplo do tema, remetemos os leitores para os textos de Maria Lúcia Bastos Kern, Susana Gastal, Paula Ramos e Neiva Bohns, publicados em *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (Gomes, 2007). Para um aprofundamento, remetemos aos trabalhos das mesmas autoras, acrescidos dos de Úrsula Rosa da Silva (2002) e de Flávio Krawczyk (1997).



questões como modernidade e regionalismo, que se encontravam em plena efervescência no centro e no norte do País, aqui estavam apenas iniciando, o que efetivamente criou uma defasagem entre nós e o resto do País.

Assim, a questão do academismo no Rio Grande do Sul, além de ser complexa, pela simples razão de que, não havendo uma tradição local, seria praticamente impossível definir o que seria um academismo para estabelecer uma oposição ao modernismo, fica inevitavelmente atrelada à questão do regionalismo. O academismo como uma “[...] doutrina, sistema ou práticas visando dar às obras de arte as formas preconizadas por uma academia” (Souriau, 1990, p. 130), isto é, uma produção pautada não nos princípios de um estilo artístico, mas em “[...] um conjunto de normas para a formação e a produção artísticas, que pretendiam ser eternas e universais” (Pereira, 2008, p. 17) não ocorria localmente visto que a produção era, por si só, bastante restrita e de reduzida circulação.

O Salão de Outono,<sup>7</sup> realizado em 1925, “[...] terá um desdobramento importante: abrir o diálogo com o movimento modernista, no centro do país” (Gastal, 2007 apud Gomes, 2007, p. 49). Na esteira da repercussão do salão, Angelo Guido proferiu uma conferência no Clube Jocotó, marcada pelo “[...] discurso ácido sobre o movimento modernista paulista, caracterizado pela falta de diretrizes próprias e marcado pela ‘salada de ismos’ e pelas ‘impressões estéticas novas’, mas destacando o fluxo de energia nova e de alegria que o movimento trouxe, eliminando a tristeza do fado português e agregando o ‘dionisismo de uma raça nova’” (Ramos, 2007, p. 195-196).

A questão dos embates entre as identidades regionais e nacionais era moeda corrente no período (Kern, 2007 apud Gomes, 2007, p. 52), mormente após a cisão dos modernistas paulistanos da segunda fase, que dava, conforme Nilda Jacks (1998, p. 22) “[...] ênfase à construção de uma identidade nacional, recusando os regionalismos em favor do nacionalismo, como única forma de universalizar a cultura brasileira”. Tal processo culminou, em 1926, com o lançamento do *Manifesto regionalista* por Gilberto Freyre, durante o I Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado em Recife, conforme ainda Jacks (1998, p. 22-23)

[...] sob a República Nova, a questão que está por trás da discussão cultural passa a ser outra. Trata-se da tendência à centralização do poder (revertendo à situação anterior) que se consolida com o Estado Novo, quando o poder é definitivamente retirado do âmbito regional e passa para o nacional, refletindo-se em um nacionalismo populista erigido e dirigido pelo

<sup>7</sup> Sobre o Salão de Outono, sua organização, seus personagens e repercussão ver Krawsczyk (1997).



Estado. O ato mais significativo dessa política foi a queima das bandeiras estaduais e a proibição de quaisquer símbolos que não os nacionais.

A atuação dos ideólogos da identidade local pode ser acompanhada pelas ilustrações das capas dos primeiros anos da *Revista do Globo* (1929). Publicação surgida no contexto da crise mundial, a *Revista do Globo* estava vinculada a um projeto ideológico que teve seus desdobramentos mais visíveis na década seguinte, com o arrefecimento dos movimentos de vanguarda da década de 1920 (Pau Brasil, Grupo Verde Amarelo, Movimento Antropófago) e com a ascensão do romance social do Nordeste e do Sul. Não por acaso, o projeto editorial da *Revista do Globo* estava diretamente ligado à ascensão de Getúlio Dornelles Vargas ao poder, inicialmente no Estado e, depois, nacionalmente. No projeto cultural do gabinete de Gustavo Capanema, as imagens identitárias locais eram estimuladas, e, nestas, no Rio Grande do Sul, a imagem do gaúcho foi assumindo características cada vez mais idealizadas, conforme podemos acompanhar na sucessão de imagens produzidas por Francis Pelichek (1896-1937), Gregorius (?-?) e Nelson Boeira Faedrich (1912-1994). Certamente, o influxo modernizante presente na produção plástica local estava na ilustração, na medida em que esta, descompromissada com as regras rigorosas das artes plásticas, podia experimentar e ousar em temas, nas formas e nas cores e, ainda, no modo de proceder, conforme podemos ver na ilustração produzida e divulgada pela Livraria do Globo, questão defendida por Paula Viviane Ramos em sua tese de doutoramento.<sup>8</sup> A pintura (e, mais tardiamente, a escultura) tinha como referência não as rígidas regras acadêmicas, mas o respeito à tradição do desenho como princípio e do uso realista da cor, mas permitindo-se avanços.

Se, “Após a revolução de 1930, o regionalismo começa a decair, já que os objetivos políticos são atingidos com a liderança gaúcha no cenário nacional” (Kern, 2007 apud Gomes, 2007, p. 59), a tendência ainda permaneceu vigente entre os sulinos, tendo como última manifestação, na qual o regionalismo teve destaque, a realização da mostra do Centenário Farroupilha em 1935. Kern (1981, p. 265) explica que

A pintura modernista se caracteriza por novas formas picturais resultantes das pesquisas realizadas por artistas brasileiros em duas direções. A primeira é orientada para uma pesquisa de atualização da prática pictural na Europa, ela importa as

<sup>8</sup> Para conhecimento aprofundado do tema remetemos o leitor à dissertação de mestrado intitulada *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*, datada de 2002, de Paula Viviane Ramos, mormente nas páginas 76 a 95, e também à sua tese de doutoramento, intitulada *Artistas ilustradores – a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração* (2007).



formas dos movimentos de vanguarda, notadamente da França. A segunda está caracterizada por um retorno ao passado no qual os artistas procuram as raízes da arte nacional, trabalho difícil num país onde a arte foi imposta pelos colonizadores ou copiada da Europa.

Quando, em meados dos anos 1940, os alunos iniciaram uma série de viagens a Buenos Aires, ao Rio de Janeiro, a Minas Gerais e, posteriormente, às Missões Jesuítas do Rio Grande do Sul, esse procedimento tinha como ambição “[...] reencontrar o passado para compreender a arte barroca e a cultura regionalista a fim de dar uma identidade à pintura cujas formas são importadas” (Kern, 1981, p. 287). O estudo da cultura regional no Rio Grande do Sul estava na preocupação em transformá-la, ainda que pouco conhecida, em lastro para um novo modo de proceder, assim como fizeram os modernistas de São Paulo, “[...] buscando] nesta tradição regional sua identidade artística da mesma maneira que outros procuram na arte barroca as raízes de uma arte nacional” (Kern, 1981, p. 288).

É importante destacarmos aqui as diferenças existentes entre o regionalismo formativo praticado por Weingärtner, o interesse por aspectos da vida urbana praticado por Pelichek e Lutzenberger, a pintura de paisagem urbana praticada por Guido, Castañeda e Trias e, finalmente, a abordagem de aspectos citadinos da pintura de Fahrion. A prevalência do pensamento que propugnava a formação de uma identidade nacional, remanescente do projeto nacionalista do governo getulista anterior à Segunda Guerra Mundial culminou, no ano de 1949, com a reedição dos *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, bem como com o lançamento de *O Continente*, de Érico Veríssimo, obras que serviram (indiretamente) para a articulação e a criação de uma mitologia gauchesca, projeto que teve no movimento tradicionalista do Estado a sua maior expressão. O discurso nativista, pautado, de acordo com Círio Simon,<sup>9</sup> nos escritos de Glauco Saraiva e na música e na dança de Paixão Cortes e Barbosa Lessa, concorreram para consolidar o arquétipo visual do gaúcho, que já aparecera anteriormente na pintura de Pedro Weingärtner e, em menor escala, nas aquarelas de José Lutzenberger (1882-1951).<sup>10</sup>

Os trabalhos dos membros do Clube de Bagé e do Clube de Gravura, que estavam em formação naquele momento, fogem do exotismo e do caráter laudatório do regionalismo praticado anteriormente. Na obra gráfica praticada pelos artistas

<sup>9</sup> Em *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul* (1991).

<sup>10</sup> Ver *José Lutzenberger, cronista* (Gomes, 2001).



de Bagé e pelo Clube de Gravura de Porto Alegre, a preocupação era antes social (não esquecendo o aspecto formal, evidentemente), fortemente motivada pela atuação militante ou de simpatizantes do Partido Comunista, engajados em aspectos mais sociais, familiarizados com o muralismo mexicano e com a gráfica praticada pelo Taller de Gráfica Popular, de Leopoldo Mendez. Tais aspectos possuíam uma dimensão totalmente diversa da produção regionalista e abriam para duas vertentes bem nítidas do regionalismo: uma crítica, a dos gravadores de Bagé e de Porto Alegre; e outra laudatória e mitificadora, a serviço do Estado, praticada, principalmente por Aldo Locatelli (1915-1962) e Antonio Caringi (1905-1981), artistas oficiais naquele momento.

Angelo Guido, nome de proa nos acontecimentos das décadas em questão, publicou na *Revista do Globo*, ainda no seu primeiro ano,

[...] o artigo intitulado *A Pintura no Rio Grande*, panorama da produção pictórica, no qual critica duramente Augusto Luiz de Freitas e as duas telas históricas<sup>11</sup> ao mesmo tempo em que “elogia parcimoniosamente Libindo Ferrás e Pedro Weingärtner e elogia Leopoldo Gotuzzo e destaca ainda João Fahrion, Sotero Cosme e José Rasgado (Ramos, 2007, p. 200).

A mesma autora complementa afirmando que “O balanço deste artigo escrito em 1929 ainda nos permite perceber claramente que Guido via um processo de *modernização* no campo artístico sulino muito mais no segmento da ilustração do que na pintura.” (Ramos, 2007, p. 203).

A atuação de Angelo Guido, apoiada pela gestão renovadora de Tasso Bolívar Corrêa<sup>12</sup> (1901-1977), fez parte do processo de modernização da Escola, contratando novos professores e afirmando a importância da instituição junto às instâncias de poder. A Escola mantinha um rigoroso controle da produção local, mormente através dos salões e das premiações, que privilegiavam seus egressos e professores. Nesse momento, mais exatamente em 1938, foi criada a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, que, em seguida, realizou o seu primeiro Salão de Artes Plásticas, quebrando a hegemonia que o IBA detinha sobre o campo artístico sulino.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> As telas encomendadas pelo Governo do Estado foram *A chegada dos primeiros casais de açorianos* e *A tomada da Ponte da Azenha*.

<sup>12</sup> Tasso Bolívar Corrêa foi diretor pelo longo período compreendido entre 1936 e 1958.

<sup>13</sup> A Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, a Chico Lisboa, foi criada por Carlos Scliar, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Mario Mônaco e João Faria Viana.



Outros acontecimentos marcaram fortemente o panorama da época, como a conferência proferida por Manoelito de Ornellas (1903-1968), então diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP), órgão controlador do Governo estado-novista de Getúlio Vargas. A conferência intitulada *O elogio da arte moderna*, publicada posteriormente na *Revista do Globo* (1941), é considerada “a primeira manifestação pública de apoio à arte moderna no Estado” (Ramos, 2007, p. 208).

Outro evento de importância foi o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942), organizado por participantes da Associação Francisco Lisboa e que, após repercussão ruidosa, foi fechado pelos organizadores três dias após sua abertura. Pouco claras são as razões, tanto da abertura e da mostra de “obras” anárquicas e consideradas ofensivas ao público, quanto do seu fechamento intempestivo. Os organizadores declararam a mostra uma farsa, com a qual pretendiam desmoralizar a arte moderna, provando que ela produzia fraudes e visava enganar o público. Finalizaram a retratação pública elogiando o regionalismo e a tradição do povo rio-grandense. A palavra definitiva, pelo menos no momento, sobre o evento, partiu de Angelo Guido, que, conforme Ramos (2007, p.213), considerou o salão uma “[...] brincadeira que alguns incautos levaram a sério e classificaram como uma alta demonstração do adiantamento artístico do nosso meio”. Não nos parece muito natural a reação dos jovens artistas. Ao contrário, parece-nos que deve ter havido uma grande pressão externa para que eles não só fechassem a mostra como também dessem ao evento um caráter de farsa, esclarecendo finalmente tudo como uma espécie de chamamento à ordem, o que seria natural, considerando o momento de rígido controle do Governo sobre a produção cultural. Curiosamente, as personalidades de maior destaque chamadas para defender a retratação dos jovens foram Manoelito de Ornellas e Angelo Guido, ambos empregados do Governo em cargos-chave no sistema de controle e repressão, naquele momento.

Devemos considerar que, apesar das dissensões, tanto o

[...] o Instituto de Belas Artes [quanto] a Associação Francisco Lisboa tornaram-se, por sua atuação, as principais instâncias de formação, reconhecimento e legitimação da arte rio-grandense, junto aos eventos e publicações por eles promovidos. Além dos cursos que ofereceram, habilitando novos artistas, estas entidades foram responsáveis pela propagação da arte por meio de exposições, dos salões e da crítica de arte correspondente que estimularam (Silva, 2002, p. 204).



## Os primeiros professores artistas

Atuando praticamente sozinho no curso de artes plásticas, **Libindo Ferrás**<sup>14</sup> é um artista pouco compreendido, geralmente considerado um acadêmico retardatário, apesar da excelência técnica de sua pintura. Libindo Ferrás, no dizer de Círio Simon (1998), foi, além de artista, docente, diretor, administrador e curador, “[...] uma referência como agente fundamental no campo das artes visuais sulinas”. Depois de uma formação na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, estudou em Porto Alegre, com Ricardo Albertazzi (18??-1893), e, entre 1897 e 1899, viajou pela Itália, tendo ainda aulas com Joris Ferrari e Basile, em Florença e em Nápoles. Já em 1903, participou do Salão da Gazeta Mercantil, em Porto Alegre, e, em 1908, integrou a Comissão Central do Instituto de Belas Artes. A atuação de Libindo Ferrás é detalhadamente descrita por Simon em sua tese de doutorado (2002), e aqui faremos referência, principalmente, à sua obra pictórica.

Conforme Bohns (2005, p. 115), ele era,

[...] naquele momento, um artista da nova geração, que incorporava um vocabulário pictórico dos mais experientes, buscando modelos próprios de expressão. Sua pintura chamou a atenção dos observadores daquele período, por suas qualidades técnicas e formais. Na verdade, sintetizava um momento de transição entre diferentes concepções estéticas que viriam a se entrecortar, pouco tempo depois, na disputa entre os procedimentos entendidos como “modernos” e aqueles desprezados como “acadêmicos”. Sua atuação só encontraria paralelo entre nós na de Manuel de Araújo Porto Alegre; como este último, “também se veria compelido a assumir funções administrativas que foram fundamentais para a estruturação do ensino de arte do sul do país.

Sua produção caracterizou-se, na juventude, pela dispersão de artista diletante (na opinião de Guido). Na maturidade, assumiu o papel de fundador de uma nova era nas artes plásticas local, num momento difícil, marcado pelo “[...] gosto artístico [...] afeito aos padrões tradicionais de uma pintura acadêmica (mesmo que o padrão de academismo fosse a pintura realista de Weingärtner)” (Bohns, 2005, p. 116-117).

A tradição historiográfica local, fundada por Guido, tinha em Libindo um artista de “[...] características acadêmicas [...] acentuando o caráter conservador de sua abordagem” (Bohns, 2005, p. 116-117) e, pelos mais diversos textos, como em Kern (1981), Gastal (1994), Silva (2002) mantêm-se o mesmo tom, dificultando uma correta avaliação do pintor e impedin-

<sup>14</sup> Libindo Ferrás atuou como diretor e professor de 1908 a 1936. Todas as informações sobre datas de atuação profissional de professores e permanência de alunos foram copiadas da tese de Círio Simon (2002).

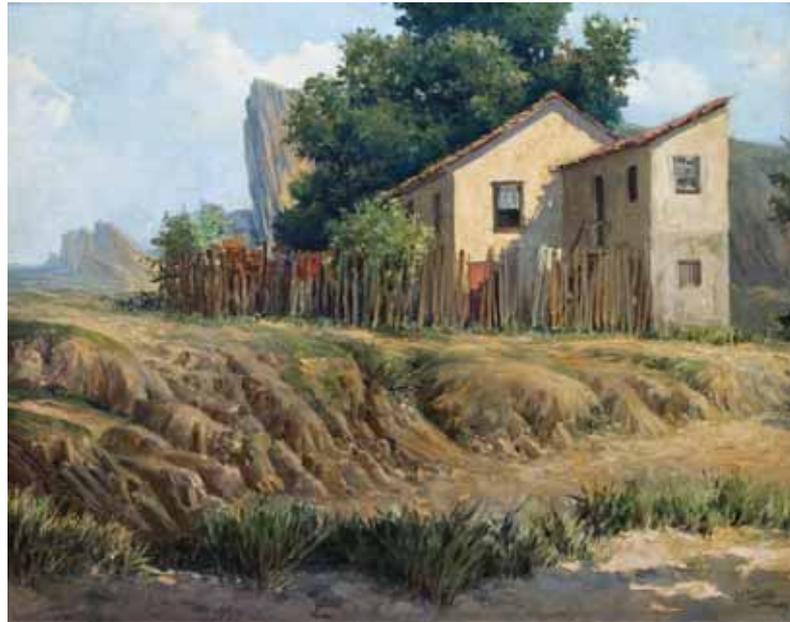


do uma análise desapaixonada e aberta à sua real dimensão no contexto da produção artística do seu tempo.

Mesmo não sendo herdeiro direto de Weingärtner (que não tinha discípulos e tampouco ministrava aulas), sua pintura, como *Paisagem*, de 1929, não tem mais a literalidade na representação apresentada por aquele pintor. Ele era mais atmosférico no tratamento pictórico, sem se prender a referências explícitas aos locais representados. É uma pintura caracterizada por uma operação formal de desenho correto, cor realista e uma textura lisa, mas sua experiência é antes sensorial do que pictórica, mesmo sem romper com os cânones daquele momento. Com o tempo, sua obra foi lentamente avançando, demonstrando um evidente conhecimento das novas práticas artísticas europeias, como bem demonstra Bohns ao referenciar a excepcional *Marinha*, pintura de 1925:

“[...] um entardecer no Rio Guaíba, igualmente inundado por azuis e dourados, mas submetido a outro tratamento pictórico, em que o artista já empregava alguns recursos da pintura impressionista” (Bohns, 2005, p. 118). Podemos avançar além dessas considerações, dizendo que *Marinha* é das raras pinturas produzidas entre nós que aspira a uma dimensão quase metafísica.

Com absoluto domínio técnico, se não “[...] chegou a participar do circuito dos acadêmicos brasileiros mais importantes, e nunca realizou obras pictóricas de grande relevância” (Bohns, 2005, p. 120), ao abrir mão dos temas grandiosos da pintura de história e das grandes composições, tornou-se, se não o precursor de uma prática moderna, ao menos um artista com um olhar cuidadoso, voltado para o natural, para o comum e para o banal. Libindo Ferrás é um artista digno de toda a nos-



Libindo Ferrás  
*Paisagem*, 1929, 75 x 95cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Libindo Ferrás  
*Marinha*, 1924, 40 x 47,8cm. óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





sa atenção, por causa da sua inteligência construtora, adequada a um tempo e a um meio ainda arredo aos experimentalismos vanguardistas do impressionismo. É um artista já preocupado em fugir do modelo formativo da identidade local praticado por Weingärtner (preso até à medula com uma representação mimética do homem e do meio). Ferrás é um artista plenamente envolvido com a criação de um discurso plástico autônomo, fundado evidentemente na excelência da fatura pictórica, no desenho “correto”, na perspectiva bem aplicada, empenhado em criar retratos mais atmosféricos na abordagem da paisagem local e, consequentemente, mais emocional e menos comprometido com uma representação realista.



Oscar Boeira  
*Lavadeiras do Taquari*, 1913, 28 x 34cm, óleo sobre tela sobre eucatex.  
Pinacoteca Aplub, Porto Alegre, RS.

A presença de **Oscar Boeira**<sup>15</sup> como professor é um ato de visível arrojo por parte da Escola de Artes e, principalmente, do seu diretor, Libindo Ferrás. Boeira, cuja formação se deu no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, com Rodolfo Amoedo (1857-1941) e, depois, com Eliseu Visconti (1866-1944), trazia para o contexto da arte local um pensamento menos acadêmico.

Boeira é um artista já afastado dos cânones acadêmicos, apontado por Marilene Pieta (1995, p. 6) “[...] como referência para uma modernidade [...] distante das limitações da época”. Boeira não se modernizara de modo radical, adotando uma matriz europeia, mas uma modernidade mais palatável, fundada em “novos expedientes pictóricos num código [ainda] acadêmico, capaz de instaurar uma nova matriz visual”.

Contratado como professor de desenho, seu ensino baseava-se na cópia rigorosa de gessos. Observando seus desenhos, temos, entretanto, outra visão do que teria sido seu alcance enquanto professor, pois “[...] são obras penetradas de uma

<sup>15</sup> Trabalhou como professor de 1914 a 1919.



Oscar Boeira  
*Árvore seca*, 1917, 55 x 81,5cm, óleo sobre tela.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

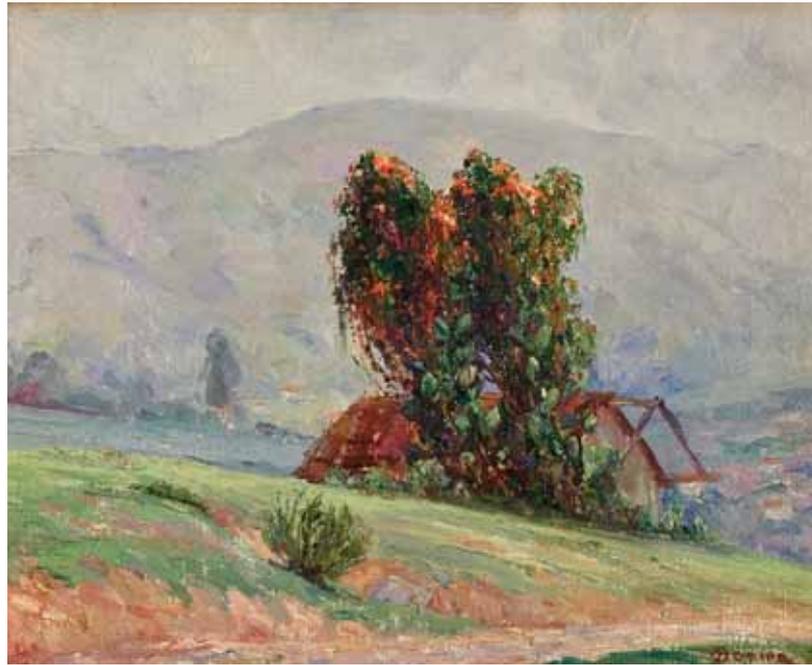




atmosfera de lirismo e mistério” (Scarinci, 1982, p. 22-23). Na mesma referência, o mesmo autor alerta que “[...] tivesse ensinado pintura, talvez houvesse imprimido orientação mais avançada à arte gaúcha. Não o fez, e seu ensino tendo sido de curta duração, deixou pouca influência sobre o futuro” (Scarinci, 1982, p. 22-23).

A pintura de Boeira, notavelmente marcada pela presença intelectual de Eliseu Visconti, está inserida no “[...] esteticismo puro, ou seja, uma compreensão já metalinguística da pintura entregue aos seus próprios meios ou formantes específicos – forma, mancha, traço, linha, ponto, cor, matéria, suporte – guindadas pelo olho à fruição prazerosa de seus consumidores” (Pieta, 1995, p. 20). A sua obra estava, em meados da década de 1910 até o início dos anos 1930, ainda marcada por uma abordagem quase literal da paisagem gaúcha, seguindo o cânone realista praticado por Weingärtner, como podemos observar em *Árvore seca*. Ao longo dos anos, ele foi lentamente deixando a fatura tradicional e tornando-se mais atmosférico – poderíamos mesmo dizer impressionista –, enfatizando o tratamento da luz em detrimento da representação realista. Em obras mais avançadas no tempo, como na belíssima *Paisagem I* observamos que “[...] as vibrações tonais geradas pelo contraste de cores, aplicadas umas sobre as outras, sem se fundirem e sem perderem a pureza que as individualiza, é uma característica importante nessa obra” (Bohns, 2005, p. 164-165).

Ao deixar a função de professor, supomos que por insatisfação pessoal com a Escola, já que lecionava por puro idealismo e sem remuneração, foi substituído por Augusto Luiz de Freitas (1868-1962).



Oscar Boeira  
*Paisagem I*, sem data, 34 x 40,5cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Foto: Arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Sobre a contratação de **Eugênio Latour**<sup>16</sup> (1874-1942), o primeiro professor “de fora” do Estado e não gaúcho no curso, existem reduzidas informações e praticamente nenhuma certeza. Eugênio Latour era, naquele momento, um artista consagrado no centro do País, tendo recebido as mais altas honrarias que a Escola Nacional de Belas Artes oferecia, dentre elas o cobiçado Prêmio de Viagem ao Exterior, que ele efetivamente gozou. A formação de Latour, sob a égide de Eliseu Visconti, estava marcada pelo protomodernismo característico do grande pintor, acentuando-se, aqui, a ênfase no elemento pictórico das telas antes do tema, a predileção por aspectos intimistas e domésticos e a fatura mais aberta da pintura, mais fresca e mais aliviada, em oposição à técnica acadêmica ainda tradicional empregada por vários pintores, como Pedro Weingärtner.

Ver a obra de Latour, hoje, leva-nos à interrogação de como um pintor tematicamente tão arrojado poderia atuar num contexto, por outro lado, tão acanhado. Infelizmente, não temos meios de avaliar como foi sua atuação local – se foi comportada ou chegou a causar alguma espécie de *frisson* –, e como sua obra repercutiu entre os alunos da Escola e no meio cultural, visto que propunha temas e abordagens incomuns entre nós, como a moralidade simbolista de *Invidía*. Latour é um artista ainda a ser estudado e devidamente inserido no contexto da arte brasileira do período, o que permitirá tirá-lo do limbo do esquecimento no qual ainda estão imersos artistas como Hélios Seelinger (1868-1965), Galdino Guttmann Bicho (1888-1955) e Carlos Oswald (1882-1971), dentre muitos outros.

A inclusão de **Augusto Luiz de Freitas**<sup>17</sup> na nominata de professores confirma a intenção de dar uma orientação francamente contemporânea para a Escola de Artes. No momento

Eugênio Latour

*Invidía*, 1906, 154 x 43cm, óleo sobre tela.

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

<sup>16</sup> Eugênio Latour esteve em Porto Alegre no breve período compreendido entre maio e novembro de 1919.

<sup>17</sup> Freitas foi professor em dois períodos: o primeiro entre 1917 e 1919 e, depois, durante alguns meses, em 1925.



de sua contratação, Freitas já era um artista consagrado nacionalmente. Ele teve a sua formação iniciada em Portugal, mais especificamente na cidade do Porto, na Academia Portuense de Belas Artes, na qual estudou desenho, escultura e arquitetura (Bohns, 2005, p. 69).

Após tentativas infrutíferas de instalar-se no Sul, optou pelo Rio de Janeiro, tornando-se discípulo de Henrique Bernardelli (1858-1936) e amealhando prêmios e reconhecimento público, só retornando ao Sul na primeira década do século XX. Em 1903, fez uma mostra em Porto Alegre, na qual “[...] apresentou obras denominadas *Impressões*, que não deixavam dúvidas quanto aos rumos que sua produção pictórica estava tomando, e indicam o aparecimento de manifestações que fugiam do padrão academicista” (Bohns, 2005, p. 70), marcadas pela presença numerosa de imagens dos arredores de Porto Alegre.

Seu trabalho encontra-se atualmente disperso e não documentado, impossibilitando uma visão abrangente de sua trajetória. Conhecemos alguns raros exemplos de pinturas arrojadas, resguardadas em coleções particulares, e obras pouco expressivas em coleções públicas, no que ressalte a excelência técnica, como em *Paisagem*. Mais conhecido pelas duas telas históricas encomendadas pelo Estado nos anos 1920, que não dão a real dimensão de sua capacidade, Freitas tem uma reputação consolidada no centro do País, ficando curiosamente à margem na sua terra natal. Bohns (2005, p. 71-72) aponta em sua obra que

[...] algumas características da composição também poderiam sugerir uma aproximação da estética decadentista, que se desenvolveu em alguns países europeus na passagem do século XIX para o século XX. Estamos, portanto, diante de um



Augusto Luiz de Freitas  
*Paisagem*, sem data, 27 x 36cm, aquarela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



artista que conhecia, com profundidade, a pintura do seu tempo, mas que tinha consciência de que não podia ultrapassar os limites de compreensão da sociedade a quem se destinava a tela em questão (*A chegada dos primeiros casais de açorianos*). Temos motivos suficientes para afirmar que a pintura desse artista era, já naquele momento, moderna.

Sua atuação como professor está marcada pelas transformações, tais como “[...] o abandono do método de ensino baseado em reproduções (*pintura ao ar livre*), o emprego do modelo vivo, e ajudou a promover exposições anuais de trabalhos dos alunos, que abriam caminho para os salões de arte” (Bohns, 2005, p. 71-72).<sup>18</sup>

A característica mais notável desse pequeno grupo de fundadores da nossa plástica é o fato de que eles ajudaram a consolidar um novo pensamento plástico local, saindo da pintura de paisagens e de tipos humanos de Pedro Weingärtner, obra pautada pela atenção dada às questões regionais no sentido de que ele estava efetivamente construindo uma imagem plástica para o Estado. Que isso fosse feito de maneira pictoricamente tradicional não é estranho à formação e ao meio no qual o artista se formou e firmou sua carreira. Ferrás e Boeira, principalmente, avançaram ao libertar a paisagem de suas referências localistas, eliminando, ainda, a figura arquetípica do gaúcho. A pintura de Ferrás, em que pese ser contida e obediente às regras do ponto de vista da técnica, avança numa evidente busca de liberdade pictórica e temática, características que Boeira acentuou e mesmo enfatizou posteriormente.

### Aspectos do ensino

Com relação ao programa de ensino da Escola, o que podemos afirmar é que ele, naturalmente, acompanhou o modelo vigente na Escola Nacional de Belas Artes, baseado em uma rígida disciplina e tendo as aulas de desenho como espinha dorsal. O curso foi instalado no dia 3 de março de 1910, com três disciplinas e sete alunos matriculados. Já no mês seguinte, **Fábio de Barros**<sup>19</sup> (1881-1952) foi contratado para ministrar aulas de História da Arte e Anatomia Artística. Em 1917, começou a funcionar o ensino noturno (às segundas, terças e sextas-feiras), com 10 alunos matriculados, e, em 1918, iniciaram as aulas com modelo, ocorrendo, só naquele ano, 45 aulas de modelo vivo. Até a implantação do novo currículo, em 1922,

<sup>18</sup> Bohns, ao comentar sobre as relações estabelecidas entre Ferrás e Freitas, aventa a possibilidade de problemas políticos e administrativos ligados às suas tentativas de modernização do sistema de ensino ou a uma rivalidade profissional entre eles, o que levou Freitas a se demitir alguns anos depois.

<sup>19</sup> Não há registro de que Barros tenha ministrado aulas.



Augusto Luiz de Freitas  
Sem título, 1914, 24 x 37cm, óleo sobre cartão.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.





a Escola registrava o funcionamento somente do Curso de Desenho, dividido em três períodos: Curso Preliminar (um ano de estudos), Curso Médio (três anos de estudo) e Curso Superior (dois anos de estudo).<sup>20</sup> Em 1922, o novo currículo compreendia as disciplinas de Desenho Geométrico e de Projeções, Perspectiva Linear e Traçado de Sombras, Anatomia Artística e Fisiologia, Desenho Figurado (do gesso e do modelo vivo), Pintura (de ateliê e de *plein-air*), Composição Decorativa e História da Arte. Com as posteriores reformas, principalmente após a incorporação à Universidade de Porto Alegre, o currículo alargou-se, sendo incluídas as formações específicas em Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes Industriais.

Com relação à orientação da Escola, que tinha “por fim o ensino theorico e pratico das Bellas-Artes”,<sup>21</sup> é importante observar que uma das primeiras iniciativas do diretor **Olympio Olinto de Oliveira** (1865-1956) foi a aquisição de duas *moulages* em gesso de obras-primas da escultura grega: a *Vênus de Milo* e o *Apolo de Belvedere*. A leitura de Círio Simon, em sua citada tese, é a de que a aquisição dessas duas esculturas se justificava por elas serem o cânone da beleza e das proporções clássicas, e isso denotava uma nítida orientação do pensamento artístico local para o academismo. Não nos parece que elas indiquem uma orientação classicista, mas o contrário, isto é, a aquisição caracteriza uma opção da escola por um pensamento classicista, pagão, liberado da tradição da educação religiosa que marcou toda a educação e a cultura brasileira desde os seus primórdios.

Entendemos que a atitude de Olinto revela uma nítida orientação humanista e laica que ele queria que a escola tivesse. Não se trata de uma ação isolada dentro do contexto da cultura local, pois ela estava inserida numa série de ações que visavam, se não modernizar, no sentido mais revolucionário da palavra, ao menos alinhar o pensamento local com o pensamento já laico e desvinculado das ideologias políticas e religiosas em vigor no centro do País, principalmente no Rio de Janeiro e na emergente São Paulo. Mais do que indicar uma orientação classicista (e, naturalmente, reacionária) para o ensino a ser aplicado na escola, a aquisição dos dois gessos servia como uma legitimação perante a opinião pública, que tinha o pensamento artístico fundado nos cânones clássicos, num contexto no qual a produção e o consumo de arte eram atividades tão estrangeiras à mentalidade local. O modelo clássico talvez conformasse mais tranquilamente uma base de trabalho sólida e plenamente segura para os fundadores do Instituto Livre de Belas Artes e de sua Escola de Artes.

<sup>20</sup> Conforme podemos ler em Programmas de Ensino (*Instituto de Bellas Artes...*, 1922, p. 39-40).

<sup>21</sup> Artigo 1º dos Estatutos (*Instituto de Bellas Artes...*, 1908).



Um precioso documento desses anos de início da Escola de Artes é o expressivo conjunto de desenhos do artista **Francisco Bellanca**<sup>22</sup> (1895-1979). Conforme ficha individual elaborada por Círio Simon em sua tese, ele estava, em 1914, matriculado no Curso Preliminar da Escola de Artes (admissão), obtendo distinção no final do ano. Concluiu em 1916, também com distinção, a 3ª série e, no ano seguinte, tornou-se auxiliar de Libindo Ferrás, enquanto cursava o 4º ano da Escola de Artes. Diplomou-se em 29 de novembro de 1919 como professor, juntamente com Julia Boeira (?-?). Passou a atuar como docente de desenho e gesso (desenho de sombras com modelos de gesso) em 1920, e, em setembro do mesmo ano, Libindo Ferrás foi obrigado a intervir em sua aula, devido à pouca paciência que demonstrava para com os novos alunos. Lecionou durante os anos de 1921 e 1922, quando passou a disciplina para o artista tcheco Francis Pelichek, recém-chegado ao Estado.<sup>23</sup> O Acervo Francisco Bellanca, atualmente depositado no Centro Universitário Ritter dos Reis, apresenta uma série de trabalhos ilustrativos do modelo de ensino praticado pela Escola de Artes nos seus primórdios.

Dentro dos Cursos Preliminar e Médio, temos trabalhos das seguintes disciplinas:

- Desenho Figurado – estudo de ornatos, folhas, extremidades, objetos usuais, pequenos agrupamentos etc. e noções de claro e escuro;
- Desenho Figurado – Curso Médio 1º Ano (estudo completo de máscaras, marcação e modelado; arranjos com panejamentos);
- Desenho Figurado – Curso Médio 2º Ano (estudo completo de bustos, marcação e modelado; arranjos diversos);
- Desenho Figurado – Curso Médio 3º Ano (estudo completo de estátuas, marcação e modelado);
- Estudos de Flores – composto de imagens de flores executadas com aquarela e traços visíveis de lápis de cores;
- Desenhos de Ornatos (ladrilhos e azulejos) – conjunto de belíssimas folhas com desenhos que fariam parte do Curso

<sup>22</sup> Bellanca foi professor entre 1920 e 1922.

<sup>23</sup> O acervo Francisco Bellanca inclui desenhos, pinturas, projetos, fotografias, recortes de jornais, publicações, livros, cadernos de anotações etc., além do material dos acervos paralelos, os de Argentina Pasquali Bellanca e o de Augusto Luiz de Freitas. O projeto de catalogação do Acervo Francisco Bellanca foi iniciado como uma atividade de Iniciação Científica junto ao UniRitter, inscrito dentro da linha de pesquisa de Teoria, História e Linguagem do Design, sob coordenação da Profa. Paula Viviane Ramos e do Prof. Paulo Gomes, desenvolvido pela acadêmica Tahiana de Carvalho, com resultados relatados à ProPEX por meio do relatório final, datado de 2 de agosto de 2006. Os trabalhos foram finalizados como projeto de pesquisa acadêmica, intitulado Acervo Francisco Bellanca, dentro da Série Catalogação – Autores e Atores, pelos acadêmicos Felipe Barcellos e Maurício Manjabosco, com os resultados apresentados na XVIII Feira de Iniciação Científica – UFRGS, em 18 de outubro de 2008. O vídeo apresentado pode ser assistido em <http://ufrgsweb.ufrgs.br/taxonomy/term/330>.



Francisco Bellanca  
Folhas de estudos, Acervo Francisco Bellanca, coleção da família em depósito no UniRitter





Preliminar, na cadeira de Desenho Figurado (estudo de ornatos, folhas, extremidades, objetos usuais, pequenos grupamentos etc.).

Dentro do Curso Superior, temos o Desenho do Modelo-Vivo (estudo de cabeças; elementos da figura).

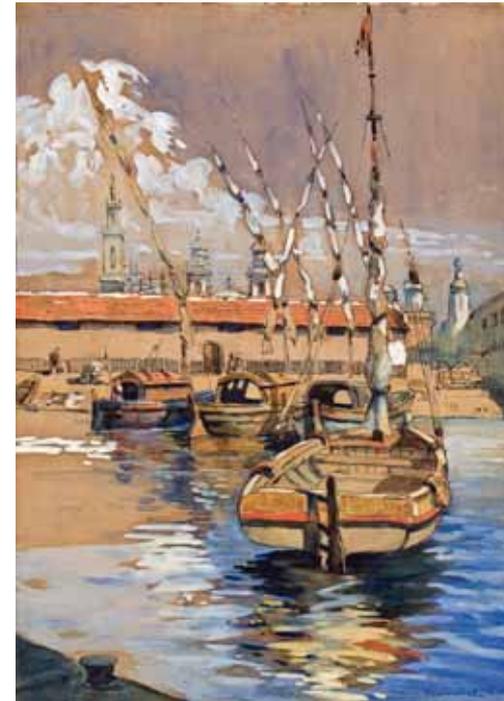
### Outros professores

**Francis Pelichek**<sup>24</sup> é uma verdadeira incógnita para os estudiosos da arte sulista. Depois de uma passagem pelo Rio de Janeiro, esse estranho imigrante chegou a Porto Alegre e aqui se instalou, assumindo rapidamente uma posição de proeminência no meio artístico local, devido ao seu imenso talento e à sua simpatia. Pouco sabemos de suas motivações para deixar a Europa (no final da década de 1910); ao mesmo tempo, os reduzidos fatos conhecidos de sua biografia estão praticamente todos restritos à sua vida no Rio Grande do Sul.

Socialmente ativo, participou de grupos e clubes artísticos e literários, produzindo uma grande quantidade de obras, principalmente importantes ilustrações. Sua participação na constituição de uma modernidade local está vinculada a obras compromissadas com comanditários, nas quais pôde fazer valer seu talento como ilustrador, construindo imagens de grande vigor e beleza. O mérito maior dessas imagens está no olhar curioso sobre as especificidades urbanas, retratando em desenhos rápidos aspectos pouco trabalhados pelos artistas locais, como redutos de pobreza e de marginalidade da capital, além de aspectos pitorescos da periferia da cidade. Bohns (2005, p. 144) escreve que

[...] já em 1925, Francis Pelichek tinha registrado, numa aquarela, um dos becos condenados à destruição pelo processo de modernização urbana. Sua abordagem ainda implicava claramente uma melancolia ligada à perda das antigas tradições. [...]

<sup>24</sup> Professor entre 1922 e 1937.



Francis Pelichek  
*Paisagem*, sem data, 32 x 24,3cm, têmpera sobre cartão.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli,  
Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Francis Pelichek  
*Auto-Retrato*, sem data, 53 x 30cm, óleo sobre cartão.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Nessa aquarela, já se pode observar uma maior liberdade no tratamento das formas, resultados plásticos que são também visíveis em *Paisagem* da coleção do Margs. Sua pintura de cavalete estava mais presa às convenções, apesar de que em algumas delas, principalmente no seu *Auto-Retrato* no qual, conforme Kern (1998), se mostra irônico e humorado, revelando uma experiência quase caricatural.

No início dos anos 1920, chegou ao Rio Grande do Sul o arquiteto **José Lutzenberger**.<sup>25</sup> Vindo da Europa, com enorme capacidade de observação e grande talento artístico, ele foi o olhar “estrangeiro” que produziu as melhores imagens sobre o Rio Grande do Sul no período. Seu olhar é crítico sem, entretanto, resvalar para o sarcasmo ou para a denúncia. Ele compôs a célebre série dos *Farrapos* (únicas obras que expôs em vida), mas essas imagens sem base histórica mostram combatentes farroupilhas que parecem ter saído de algum filme de faroeste ou de um romance de Karl May.

Lutzenberger foi, até sua morte, em 1951, um artista praticamente desconhecido do público, com exceção da citada série dos *Farrapos*, exibida na mostra do Centenário da Revolução Farroupilha (1935). Seus desenhos da paisagem porto-alegrense, de seus habitantes, com seus costumes e hábitos; do homem do campo, seja ele um gaúcho tratando o gado, seja um colono repousando, ou, ainda, um caixeiro-viajante em atividade, e, principalmente, os registros primorosos de seu diário familiar têm a marca distintiva do cronista que, infelizmente, não foi

<sup>25</sup> Lutzenberger ministrou aulas de 1938 a 1951. Para mais informações sobre a carreira e sobre a atuação desse artista, ver o catálogo *José Lutzenberger, cronista* (Gomes, 2001).



conhecido em seu tempo. Deixou uma obra secreta da sua vivência, através da observação atenta, amorosa, precisa, irônica muitas vezes, quase sarcástica em vários momentos, mas sempre documental e atenta, como uma crônica.

Em sua produção, percebemos a preocupação de registrar, de prender através do desenho ou da aquarela, o calor de um momento único e irrepetível. Esta talvez seja a razão, ou uma das razões, do enorme interesse com que olhamos cada um de seus trabalhos, mesmo que os temas se repitam. Afinal, a vida é sempre igual e sempre diferente, e não vai nisso nenhuma mentira ou despropósito. Seu interesse pelos temas sociais e urbanos, compartilhado por Pelichek e ainda por Trias, mormente nos desenhos, indicaram um novo caminho para a arte local. Esses artistas, por suas situações de estrangeiros, ao se permitirem um olhar atento e afetivo aos mais simples acontecimentos do dia a dia, solucionaram, ao seu modo e mesmo que temporariamente, a dificuldade entre optar pelo regional ou pelo nacional, questão que não os afetava diretamente. Podemos até mesmo aventar que a divulgação da obra de Lutzenberger durante a sua vida, associada ao conhecimento mais objetivo da também imensa obra de Pelichek, teria, possivelmente, modificado de maneira considerável o panorama das artes plásticas local.

**Angelo Guido Gnocchi**,<sup>26</sup> conforme Úrsula Rosa da Silva (2002, p. 350)

[...] é considerado pioneiro como crítico de arte no RS – pela sua inovação na linguagem do discurso crítico e na instauração de uma percepção mais voltada especificamente para o campo das artes – uma vez que foi o primeiro crítico profissional no Estado com formação e vivência na área de artes plásticas. Ele foi um dos protagonistas da historiografia da

<sup>26</sup> Atuou como professor entre 1936 e 1964.

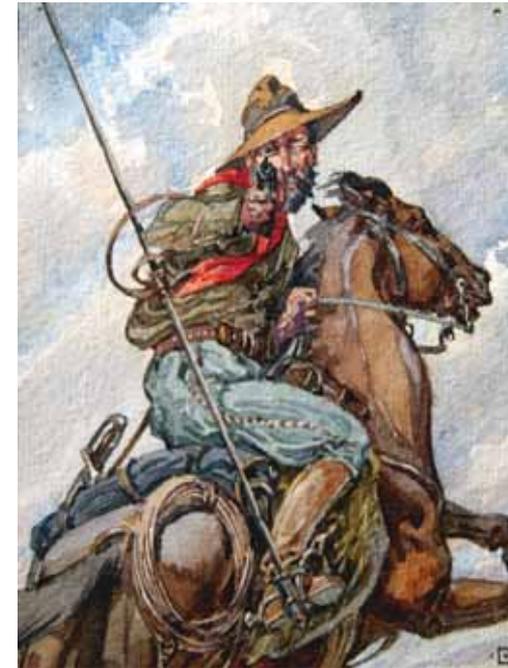


Foto: Leandro Selster.

José Lutzenberger  
Série *Farrapos*, sem data, 19 x 14cm, aquarela.  
Coleção família Lutzenberger, Porto Alegre, RS.



José Lutzenberger  
*Gaúchos na serra*, sem data, 20 x 26cm, aquarela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





arte rio-grandense, como artista, crítico, historiador, além de agente cultural, defensor do patrimônio cultural do Estado, formador de artistas e de público de arte [...]

A síntese feita por Silva em sua tese dá a dimensão exata da grandeza e da importância de Angelo Guido. Chegando ao Rio Grande do Sul em 1925, para proferir uma conferência tendo sobre o tema Arte Moderna, Guido encontrou aqui um campo fértil de possibilidades profissionais: uma escola em formação, um público interessado, um Estado bem conformado econômica e socialmente e uma demanda cultural acentuada. Coroando sua estada no Sul, ainda em 1925, Libindo Ferrás deu parecer favorável à aquisição de um quadro do artista, pela quantia de 1:000\$000. Três anos após, ele retornou para se instalar definitivamente, passando a escrever no *Diário de Notícias* de forma sistemática e frequente, inaugurando uma nova prática entre nós: a crítica de arte profissional.<sup>27</sup>

Qual a importância da crítica de arte de Angelo Guido para o sistema de artes local? A existência de uma “crítica” circunstancial é um fato comprovado, conforme podemos ler em Bohns (2005, p. 116), que escreve que “Por um lado, estavam os pioneiros da crítica de arte, sem formação profissional, que se viram compelidos a incentivar o meio artístico local, como Olinto de Oliveira e Pinto da Rocha, este último um artista amador”. Essa crítica, caracterizada como um comentário descompromissado com um pensamento estético formalizado, servia de material de legitimação e reconhecimento para os artistas, ajudando na elevação de determinados cidadãos de “bom gosto” ao patamar de amadores ilustrados e cavalheiros refinados, como podemos ler nas inumeráveis listas de adquirentes de obras das exposições de Weingärtner, por exemplo. Na falta de um pensamento consistente e embasado, os leitores tinham nessas crônicas (como as de Olinto de Oliveira) uma visão parcial da atividade artística, o que os deixava com a agradável sensação de conhecedores refinados.

A atuação de Guido, inicialmente na imprensa e depois junto ao Instituto de Belas Artes, caracteriza definitivamente a inauguração de um pensamento crítico sobre a produção local. Guido, inteligentemente munido de informações e capaz de articulá-las em um discurso coerente e fluente, inaugurou a verdadeira crítica de arte local. Apresentando juízo de valor e explicitando os critérios de atribuição do mesmo, Guido iniciou o processo de educação dos produtores e dos consumidores de arte no Rio Grande do Sul.

<sup>27</sup> Suprindo a inexplicável falta de uma publicação com os textos do crítico, existe a indispensável alternativa de Úrsula Santos, que à sua tese anexou as relações dos artigos publicados no jornal *Diário de Notícias* (1925 a 1945) e na *Revista do Globo* (1929 a 1949), reproduzindo 103 deles, inclusive a sua conferência sobre Arte Moderna, de 1925.

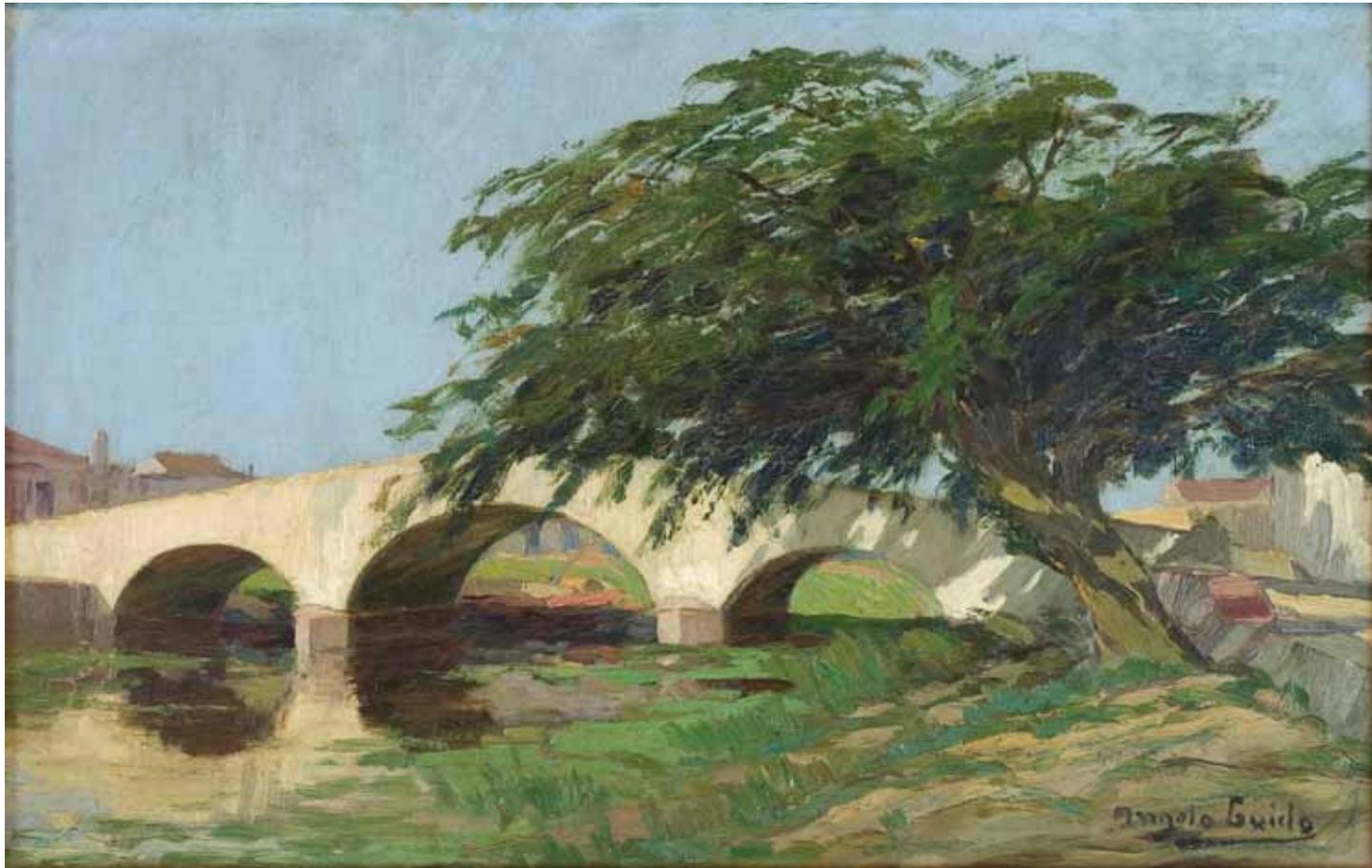


Angelo Guido tinha uma ideia elevada da atividade artística, considerando que a arte deveria almejar o ideal e, conseqüentemente, a sua máxima espiritualização. Seus textos críticos enfatizam uma “estética idealista” (Silva, 2002, p. 356), na qual o artista, “[...] submetido a uma realidade supraindividual”, produzirá não uma forma individualizada, “mas a manifestação da identidade desse espírito coletivo introjetado no homem histórico” (Silva, 2002, p. 357). Sua atuação como crítico militante, produzindo textos mais factuais para jornais, era complementada pelas aulas de História da Arte e Estética, na Escola de Belas Artes, que o obrigavam ao uso de “[...] uma linguagem mais técnico-científica e [a] estruturar o conhecimento com base na historiografia já constituída [...]” (Silva, 2002, p. 357). Nesses dois campos, ele consolidou a atividade plástica como uma atividade intelectual, de certa maneira refazendo entre nós o trabalho que seus conterrâneos italianos tiveram que fazer no longínquo renascimento, ao dar às artes plásticas um estatuto de atividade intelectual antes de uma atividade manual praticada por diletantes.

Além da sua inegável importância como intelectual, Guido também foi um pintor e desenhista de grandes qualidades. Sua estreia no Sul como crítico foi acompanhada pela aquisição de uma pintura para a coleção da Escola de Artes, provavelmente a *Ponte do riacho*, tema favorito entre os pintores locais e mesmo entre os artistas visitantes. Trata-se de uma tela luminosa, com um desenho leve, que deixa espaço para suas cores puras. Essas características são compartilhadas por *Igreja de Viamão*, obra ainda presa a princípios de representação rigorosos, que incluía a perspectiva aérea, um desenho vigoroso e uma modulação cromática harmoniosa. Sua pintura evoluiu até chegar a trabalhos nos quais esse rigor, que poderia ser chamado de acadêmico, deu lugar a uma abordagem mais solta e luminosa da paisagem, com



Angelo Guido  
*Igreja de Viamão*, 1934, 58 x 80cm, óleo sobre tela,  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.



Angelo Guido  
*Ponte do riacho*, sem data, 32 x 50cm, óleo sobre cartão.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





Foto: Arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Angelo Guido  
*Clube do Comércio*, 1941, 50 x 60cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

alguns resultados notáveis, produzidos a partir dos anos 1940, como a quase expressionista *Entardecer*. Seu apego às regras do bem-fazer não o impediu de aceitar e mesmo de estimular as inovações. Na sua obra pictórica, ele não só faz uma captação menos literal da realidade, como também se vale de uma representação mais plástica, alinhando-se a colegas como Maristany, Castañeda e Fahrion. Um aspecto notável da sua obra plástica é a adoção de uma temática urbana nas paisagens, “[...] uma pintura que tem como tema o processo de modernização da cidade, prenunciando o início da verticalização urbana” (Bohns, 2005, p. 173), exemplificada de maneira superior na composição e no cromatismo ousado de *Clube do Comércio*.

A republicação dos textos de Guido lançados em plaquetes e livros durante sua atuação como professor, bem como da crítica estampada em jornais e revistas, associada à análise da sua

produção pictórica e à sua devida divulgação, revela a magnitude do trabalho desse intelectual e artista, um dos maiores que já atuaram no Rio Grande do Sul.

Saudado como uma revelação por ocasião de seu ingresso na equipe da revista *Madrugada*, **João Fahrion**<sup>28</sup> teve formação irregular, inicialmente na capital, com o escultor Giuseppe Gaudenzi (1875-1953) e, depois, na Europa, no período compreendido entre 1920 e 1922, em Berlim e Munique, cidades nas quais pôde observar obras de artistas ligados às vanguardas históricas. Finalmente, ainda acerca de sua formação, é de fundamental importância o seu ingresso, como ilustrador, à secção de desenho da antiga Livraria do Globo, na qual trabalhou sob a orientação do alemão Ernst Zeuner (1898-1967). Isso certamente moldou sua arte, caracterizando-o, desde o início de suas atividades, como um artista *sui generis*, tan-

<sup>28</sup> Professor entre 1937, substituindo Pelichek, até 1970.



Angelo Guido  
*Entardecer*, 1947, 21,7 x 28cm, óleo sobre cartão.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





to pela abordagem de temas estranhos à realidade plástica local, como pelo modo como dava a esses temas suas materializações em pinturas, gravuras e ilustrações.<sup>29</sup>

De temperamento arreadio, sua produção está marcada pelo grafismo dominante que submete à massa pictórica e pelo aparente descuido conferido aos fundos de suas composições, no mais das vezes apenas esboçados e/ou pouco trabalhados. Certamente, esse *modus operandi* não é resultado só de um temperamento arreadio e dado ao isolamento, mas tem sua origem na produção gráfica e pictórica alemã dos anos 1920, marcada pela crítica social contundente, pela falta de comprometimento com a “boa pintura” e com a urgência em trazer a público o resultado dessa imersão profunda na vida cotidiana urbana.

A temática urbana de Fahrion é a dos artistas de espetáculos de variedades e circo, com bailarinas e *partners* atuando, ou no intervalo de suas funções, como em *O vestido verde*; a dos modelos das escolas de arte e mesmo a dos seus alunos e, ainda, a dos abonados burgueses que recorriam ao seu talento para a execução de retratos,<sup>30</sup> recebendo dele um tratamento exemplar, tanto na precisão na captação da aparência da modelo quanto na perspicácia psicológica, como podemos ver no admirável *Retrato de Inge Gerdau*. Sua pintura era moderna nos temas e na fatura (expressionista é um termo gasto pelo uso para qualificá-lo), o que o aproximava de



Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo  
Foto: Sérgio Sakakibara.



Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo  
Foto: Sérgio Sakakibara.

João Fahrion

Sem título, sem data, 290 x 660cm, guache sobre parede.  
Salão de Festas, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/ UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Sem título, 1945, 130 x 197cm, azulejo.  
Painel do bar, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/ UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

<sup>29</sup> Uma leitura precisa da produção gráfica de Fahrion foi feita por Paula Viviane Ramos na sua tese (2007).

<sup>30</sup> Sobre Fahrion, ver o catálogo da mostra *Um olhar sobre o universo feminino de Fahrion* (Bulhões, 2002).



João Fahrion  
*O vestido verde*, 1949, 75 x 98cm, óleo sobre madeira.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





João Fahrion  
*Retrato de Inge Gerdau*, 1943, 97 x 74cm, têmpera sobre madeira.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

artistas como Ernesto de Fiori (1884-1945), além de encontrarmos em sua obra ecos da pintura praticada pelos adeptos da chamada Escola de Paris.

Individualmente, os professores tratados na sequência contribuíram, cada um a sua maneira, para a modernização da prática e do produto artístico. **Luiz Maristany de Trias**<sup>31</sup> (1885-1964), do mesmo modo que Angelo Guido, lançou seu olhar para as transformações urbanas que a cidade vinha passando, documentando aspectos pitorescos das docas do Guaíba em pinturas como *Vendedores de laranjas*, na qual “[...] destaca-se a originalidade da composição no uso de diagonais opostas e na ousadia de uma palheta rica nas cores e variada nos tons, imprimindo um marcado sentido lírico ao conjunto” (*Artistas professores...*, 2002, p. 61). Sobre uma de suas obras mais conhecidas, é sabido que partiu de Angelo Guido “[...] a sugestão de que o tríptico intitulado *Trabalho*<sup>32</sup> [...] permanecesse em Porto Alegre, porque além de se constituir uma valiosa obra de arte, era também um ‘esplêndido documento de uma das fases de grande atividade renovadora que está atravessando a capital gaúcha’” (Bohns, 2005, p. 147).

<sup>31</sup> Professor entre 1938 e 1955.

<sup>32</sup> Este trabalho faz parte da coleção da Pinacoteca Aldo Locatelli, com o título de *Abrindo a Avenida Borges*.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Luiz Maristany de Trias  
*Vendedores de laranja - Navegantes*, sem data, 90 x 120cm, óleo sobre madeira.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





Luiz Maristany de Trias  
*Abrindo a Av. Borges de Medeiros*, sem data, 63 x 143cm, óleo sobre madeira.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.





Benito Castañeda  
*Abrigo da Praça XV*, 1945, 75 x 80,2cm, óleo sobre tela.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

**Benito Manzon Castañeda**<sup>33</sup> (1885-1955) tem uma produção reduzida, mas de grande destaque no período. Sua pintura, de caráter acentuadamente experimentalista, surpreende ainda hoje seus observadores pela rapidez da apreensão dos motivos, pela vigorosa energia impressa nas pinceladas e pelo aspecto de esboço em estágio avançado. Algumas de suas obras na coleção da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo apresentam um artista avançadíssimo, com um insuspeito arrojo no quase abandono da figuração pelo uso de manchas e pinceladas rápidas que mais evocam os motivos do que os apresentam e deixando ainda boa parte da trama da tela sem cobertura. Notável também é o *Abrigo da Praça XV*, no qual a apreensão em diagonal e os cortes pouco ortodoxos do motivo são associados à maestria técnica da apreensão gráfica e a uma camada pictórica vibrante. Essas características fazem das obras de Castañeda (assim como também a belíssima *Vida de fazenda*, da coleção do Margs), algumas das mais arrojadas produzidas no período, no Rio Grande do Sul.

**Fernando Corona**<sup>34</sup> (1895-1979) é outro caso, semelhante ao de Angelo Guido, de um artista que se tornou mais conhecido como professor, historiador e crítico do que como artista propriamente. Como professor, sua atuação é exemplar, o que o caracteriza como um escultor de escultores, conforme podemos ver na afetiva homenagem de Alice Soares na sua pintura intitulada *Corona e suas alunas*. Uma das razões dessa injustiça é certamente a ausência de um olhar abran-

<sup>33</sup> Professor entre 1941 e 1955.

<sup>34</sup> Professor contratado em 1938 por Tasso Corrêa, em ato *ad referendum*, por não possuir titulação de nível superior; atuou até 1965. Foi expurgado pela ditadura em 1969 e, em 1970, recebe o título de Professor Emérito.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Alice Soares  
*Corona e suas alunas*, sem data, 100 x 90cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.



Fernando Corona  
*Inca*, sem data, 47 x 20 x 22cm, bronze.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Fernando Corona  
Sem título, 1955, 270 x 212cm, terracota.  
Salão de Festas, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,  
IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

gente sobre sua produção, dispersa em coleções privadas, em monumentos e em obras desenvolvidas para integrarem fachadas arquitetônicas. Dentre estas últimas, são notáveis as esculturas que integram, por exemplo, a fachada do Santander Cultural, em Porto Alegre, e os monumentos, como as cabeças de *Beethoven* e *Chopin*, no Auditório Araújo Viana. Mas onde podemos ver o escultor de linguagem particular é no admirável *Inca*, na imagem *Nossa Senhora do Líbano* (fachada da Paróquia Maronita) e, ainda, no notável painel cerâmico instalado no 8º andar do Instituto de Artes. Todas essas obras são de um equilíbrio admirável e de uma fatura excepcional. São sintéticas e econômicas, com volumes funcionais, traços fisionômicos recortados e uma elegância superior, revelando um escultor tecnicamente perfeito e um esteta admirável.





**Christina Balbão**<sup>35</sup> (1917-2007), de maneira ainda mais aguda do que Corona, tem sua obra escassamente conhecida. Dedicada desde muito jovem ao magistério e às atividades administrativas (foi funcionária do Margs), sua obra pictórica, gráfica e escultórica, pelos escassos exemplos a que tivemos acesso, é de notável coerência e qualidade. Na pintura, seu *O velho modelo* está dentro dos cânones da modernidade praticados na escola, com uma apreensão correta pelo desenho e com uma pintura naturalista. Dos seus desenhos pouco sabemos,<sup>36</sup> e sua escultura, praticamente ignorada, demonstra-nos, nos poucos exemplos conhecidos (uma peça no Margs e outra em coleção particular), uma capacidade de síntese admirável, certamente resultado da frequência ao ateliê de Fernando Corona.

**Alice Ardhoim Soares**<sup>37</sup> (1917-2005) teve uma carreira vitoriosa, principalmente como desenhista. Integrou o corpo docente da Escola de Belas Artes logo após sua formação como pintora. Sua atuação nesse campo é notável, conforme podemos observar em obras como *Natureza morta*, datada de 1954 (coleção do Margs), na qual ela demonstra domínio técnico, simplicidade na composição e uma paleta extremamente requintada. Em *As gurias do asilo* (1964), essas características estão associadas a uma simplificação rigorosa nas formas e a uma paleta ainda mais econômica. A partir dos anos 1950, dedicou-se prioritariamente ao desenho, vindo a tornar-se uma

Fernando Corona  
*São Francisco de Assis*, 1956, 190 x 70 x 55cm, gesso.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

<sup>35</sup> Professora a partir de 1943. Não localizamos registro do término de sua atuação na instituição.

<sup>36</sup> Alguns exemplares de sua gráfica vieram a público por ocasião da mostra *Coleção de Christina Balbão*, evento organizado pelo Ponto de Arte ([www.pontodeartepoa.com.br](http://www.pontodeartepoa.com.br)) em maio de 2009.

<sup>37</sup> Contratada como professora a partir de 1945, atuando até a sua aposentadoria. Sobre a artista, ver *Alice Brueggemann & Alice Soares*, publicado pela Galeria de Arte Mosaico, com textos de Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites (Moré, 1998).



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Alice Soares  
*As gurias do asilo*, 1964, 80 x 65cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Christina Balbão  
*O velho modelo*, sem data, 80 x 58cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



referência nesse domínio, com obras de grande sensibilidade, conhecidas como a série “das meninas”, marcadas pela opção temática cada vez mais restrita.

Atuando em áreas de ensino diferentes, esses cinco professores artistas tiveram uma grande importância no desenvolvimento de uma mentalidade e de uma visualidade moderna para as artes plásticas no Sul. Trias ensinava anatomia artística e de pintura de paisagem; Castañeda ensinava desenho e pintura; Corona ensinava escultura e modelagem, enquanto Balbão ensinava, basicamente, desenho, assim como Alice Soares.

Até hoje, a atuação desses mestres, devido às suas culturas, disponibilidade e inteligência, repercute entre os artistas locais, muitos deles professores no Instituto de Artes da UFRGS. A característica mais notável desse grupo, fora o inegável talento artístico, era a presença de uma forte base cultural. Eruditos mesmo, eles implantaram um novo modelo de ensino de artes; menos afeitos a regras rígidas e mais atentos aos talentos ainda incipientes, eles orientavam seus alunos tecnicamente, fornecendo-lhes o instrumental técnico necessário à perfeita expressão de suas ideias e subsidiavam seu aprendizado acessando informações sobre a produção contemporânea através de publicações periódicas, livros, conversas e numerosas viagens de estudos ao interior do Estado, a Minas Gerais e mesmo ao exterior. Assumindo melhor o papel de mentores intelectuais e menos o de professores, eles permitiram que toda uma floração de novos artistas viesse à tona a partir, principalmente, de meados dos anos 1950.

### **As teses de cátedra e a institucionalização do discurso artístico**

Aspecto ainda pouco estudado, mas de grande importância para a consolidação da Escola de Artes e seus desdobramentos futuros, é a prática da defesa de tese de cátedra. Instituída a partir do final dos anos 1930, com a incorporação da escola à Universidade de Porto Alegre, elas eram pré-requisito para a ascensão ao cargo de professor catedrático da Universidade, dando ao ensino da arte um aspecto erudito que, até então, não era considerado.

Até o presente, não conseguimos totalizar o número de teses defendidas, pois, no Arquivo do Instituto de Artes, foram localizadas as cinco abaixo relacionadas (seguidas dos dados de publicação), todas publicadas até o final dos anos 1950:

- Luís Fernando Corona. *O ensino da perspectiva e o artista plástico*. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1957;
- Angelo Guido Gnocchi. *Forma e expressão na História da Arte*. Porto Alegre: Imprensa Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, 1938;



- Aldo Daniele Locatelli. *Mural – Análise, considerações, método e pensamento*. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Volume X, Ano V, n. 232, Porto Alegre, Companhia Caldas Júnior, 22 jul. 1972;
- Ado Malagoli. *Técnica e expressão – Considerações*. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1957;
- Luiz Maristany de Trias. *Anatomia artística no ensino superior*. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre, 1938.<sup>38</sup>

A característica mais evidente dessas teses é o seu caráter programático, no aspecto de que seus autores enfatizavam nelas questões do ensino de suas matérias, como as de Locatelli, versando sobre a pintura mural, a de Trias, sobre o ensino da Anatomia, e a de Corona, sobre a perspectiva. Não seguem esse padrão as teses de Angelo Guido e de Ado Malagoli, ambas mais reflexivas, avançando por questões teóricas e históricas, com ênfase no tema da expressão artística, termo constante no título das duas.

A tese de Guido, *Forma e expressão na História da Arte*, tem características de um tratado, enfatizando o aspecto da especificidade das manifestações artísticas desenvolvida de um ponto de vista historicista. É um texto fundado em referências profundamente eruditas, citando autores como Worringer, Wölflin, Riegl, Pater e Bergson. A articulação do pensamento de Guido na sua tese de 1937, fundado nessas referências e em outras não citadas, obriga-nos a reconsiderar a opinião vigente sobre um ensino mecanicista da arte, com ênfase na prática, ficando a reflexão como um atributo só recentemente agregado entre nós.

*Técnica e expressão*, tese de Malagoli, apesar do título, não trata especificamente de técnica, preferindo enfatizar as diretrizes aplicadas ao ensino artístico, defendendo a técnica acima da expressão e tratando a pintura como um meio expressivo e não um fim em si. Sua análise, valendo-se do aspecto historicista, passa em revista desde a arte parietal pré-histórica até as manifestações contemporâneas (a tese foi defendida em 1957), ressaltando a importância e a pertinência da pintura abstrata. Seu texto enfatiza o caráter da pintura como uma técnica associada a um tema, ressaltando que a potência máxima deste último ocorreria somente através do pleno domínio da primeira.

---

<sup>38</sup> Além dessas foram localizadas na Biblioteca do IA, as teses de Alice Soares e de Rosa Maria Lutzenberger, mas em cópias mimeografadas, sem indicação de terem sido editadas.



### Alunos: efetivos e ocasionais

Muitos foram os alunos que se destacaram nesse período da instituição. Dentre eles podemos citar **Dorothea Vergara Pinto da Silva** (1924), aluna da Escola entre 1944 e 1947 e, depois, também professora, substituindo Fernando Corona. Lamentavelmente, sua obra é praticamente desconhecida. Entretanto, ela é autora da monumental e notável *Figura feminina*, sintética e econômica como as obras de seu professor, Fernando Corona. Apresentando uma interessante aproximação com a escultura modernista de Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgio, essa figura estabelece, ainda, um diálogo profícuo também com mestres europeus modernos, como Aristides Maillol (1861-1944) e Charles Despiau (1874-1946). Nessa *Figura feminina*, o volume esguio do corpo é contraposto a uma cabeça de sabor quase arcaico, que, vista de perfil, remete inevitavelmente às figuras africanizadas sugeridas na pintura *Demoiselles D'Avignon*, de Pablo Picasso.

Mesmo não tendo sido aluno do curso de artes, é importante destacarmos a presença de **Iberê Bassani Camargo**<sup>39</sup> (1914-1994) como participante desse período de conformação da modernidade plástica sulista. Na escola, ele teve contato com uma ainda jovem tradição pictórica, fundada por Weingärtner, continuada por Ferrás e Boeira, até chegar aos paisagistas contemporâneos, já modernos e próximos, formal e tematicamente, da Escola de Paris. Dentre esses, podemos citar Castañeda e Maristany (sem nos esquecermos de Edgar

Dorothea Vergara Pinto da Silva  
*Figura feminina*, 1958, 210 x 65 x 35cm, gesso.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



<sup>39</sup> Iberê Camargo foi aluno do curso noturno de Técnico de Arquitetura no período de 1939 a 1941.



Iberê Camargo  
*Paisagem*, 1946, 60 x 73,5cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

ser visto na sua exposição de 1943, que lhe concedeu a bolsa que o levou ao Rio de Janeiro, onde pôde desenvolver obras como a notável *Paisagem*, datada de 1946, do acervo do Margs.

**Alice Esther Brueggemann** (1917-2001) desenvolveu, a partir de sua formação na escola, uma carreira de pintora de grande importância para o sistema local. Sua obra, caracterizada pelo requinte do colorido e pela síntese gráfica, iniciou-se dentro dos parâmetros da instituição, conforme podemos observar no seu *Garoto* de 1955 (Acervo Margs), tela

Koetz, Gastão Hoffstetter e Carlos Alberto Petrucci, não diretamente ligados à escola), todos praticantes da pintura de paisagem plenamente moderna e formalmente inserida no contexto temático local do momento. Na escola, teve acesso à crítica atualizada de Angelo Guido e de Fernando Corona, fato que, associado ao olhar de João Fahrion (seu professor e orientador), educado na Europa expressionista dos anos 1920, certamente ajudou a forjar o talento inegável do jovem artista. Assim foi que seus ainda incipientes ensaios pictóricos, praticados anteriormente em Santa Maria e adjacências, encontraram sólidos exemplos para comparação na maestria formal e na expressividade das arrojadas paisagens de Castañeda e de Fahrion, pintores de indiscutível domínio técnico. O resultado disso pôde





Alice Brueggemann  
*Natureza morta*, 1960, 46 x 38cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

fora alguns desenhos e a referida tela *Passeio*, todos da coleção do Margs, sua pintura, forjada também em viagens a Buenos Aires, Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro (onde morou, casou e conviveu, dentre outros importantes nomes da

de notável economia e expressividade. Ao longo de sua carreira de admirável pintora, simplificou tecnicamente seus trabalhos, orientando tematicamente para as paisagens e naturezas mortas e praticando a pintura como um exercício autônomo. A tela intitulada *Natureza morta*, datada de 1960, já prenuncia essa síntese, através da apresentação de formas simples, do requintado colorido e da luz dramática, numa obra pouco vinculada ao realismo convencional.

**Paulo Osório Flores** (1926-1957), a despeito da curta carreira, deixou uma marca indelével na história da pintura sul-rio-grandense. Conforme Bohns (2005, p. 278), sua “[...] admirável tela *Passeio*, que merece maior atenção por parte dos historiadores da arte brasileira, sintetiza o próprio processo vivido pela arte abstrata, no percurso entre a alusão a um dado da realidade e uma composição autônoma dele decorrente”. Além de aluno do IBA no período 1944-1945, onde encontrou apoio na figura de Fernando Corona, teve contato com a Seção de Desenho da Livraria do Globo e trabalhou para a revista *Quixote*, juntamente com Plínio Bernhardt (1927-2004), Vitorio Gheno (1925), Dorothea Vergara Pinto da Silva e Ermanno Ducceschi (1920-1998). São raros os seus trabalhos conhecidos e,





Paulo Flores  
*Passeio*, 1954, 82 x 64,5cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





vanguarda da época, com Milton Dacosta, Maria Leontina e Bruno Giorgio), só está visível hoje no livro *Paulo Osório Flores*, resultado do empenho de sua viúva Noemi Flores, publicação monográfica lançada em 2008.<sup>40</sup>

### Dois importantes professores

**Ado Malagoli**,<sup>41</sup> após uma sólida formação na Escola Nacional de Belas Artes e de uma importante participação no Núcleo Bernardelli, gozou seu prêmio de viagem aos Estados Unidos da América, onde não apenas teve contato com a emergente produção do expressionismo abstrato, mas estudou restauração e conservação de obras de arte, assim como museologia. Sua qualificação profissional, associada ao talento e à capacidade produtiva, por ocasião da sua mudança para o Rio Grande do Sul, o colocou na posição de um importante agente cultural, levando-o a participar como mentor e instaurador do Margs e promotor de um grande avanço no ensino da pintura, na Escola de Artes, principalmente no modo de atuar junto aos alunos, orientando-os mais do que ensinando técnica e estabelecendo regras.

Sua obra foi forjada no rigor técnico da Escola Nacional de Belas Artes e no modernismo moderado dos integrantes do Núcleo Bernardelli. O belo *Nu feminino* é representativo dessa época, com uso de recursos requintados de colorido e texturas. Sua obra avançou tecnicamente com sua permanência nos Estados Unidos, período no qual executou algumas paisagens de forte apelo social, marcadas ainda pela simplificação do desenho e pela paleta soturna. A temática social e os temas religiosos, associados a gêneros tradicionais como paisagens (rurais e urbanas) e às naturezas mortas, são recorrentes na sua produção a partir dos anos 1950. É uma obra marcada pela estilização das formas até quase a abstração (como em alguns de seus casarios) e pela ênfase no caráter eminentemente pictórico das telas, como podemos observar no *Arlequim e gato preto*, na qual se observa “[...] a forte tradição cezariana no tratamento do espaço e das cores, evidenciando os volumes” e na qual “sintetiza as lições do cubismo e de Picasso em particular” (*Artistas professores...*, 2002, p. 47). Sua atuação, mesmo que ainda pouco afeita a radicalismos, foi pautada pelo vigor, pela experimentação controlada (pintou algumas

<sup>40</sup> O livro foi editado pela Calibán Editora em 2008 (texto de André Seffrin), com apoio da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Sou imensamente grato a excepcionalmente carinhosa recepção que Noemi Osório Flores me dedicou em fevereiro de 2007, em sua casa, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, quando tive a rara oportunidade de ver as obras de Paulo Flores de sua coleção e onde também tive acesso a uma rica e importantíssima documentação.

<sup>41</sup> Professor entre 1952 e 1976.



notáveis telas abstratas) e pela abertura no trato com seus alunos, estimulando-os e incentivando-os sem impor restrições ou barreiras.

Dedicando-se obsessivamente à realização de seus objetivos artísticos, Ado Malagoli esforçava-se para alcançar o completo domínio das técnicas e procedimentos pictóricos [...]. Origens, ideários e objetivos comuns aproximaram-no de Angelo Guido e Fernando Corona [que], juntos, configuraram um grupo cuja atuação foi fundamental para a melhor estruturação do campo de trabalho dos artistas, e para introdução, no Rio Grande do Sul, de uma arte moderna de caráter moderado (Avancini; Brites apud Bohns, 2005, p. 264).

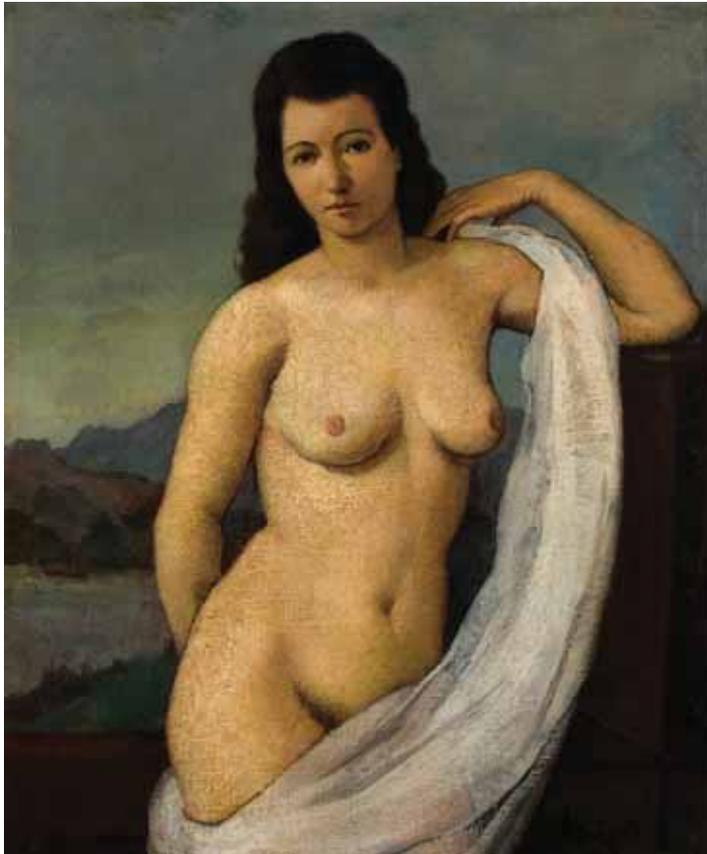
**Aldo Locatelli**,<sup>42</sup> num processo consagratório de rapidez impressionante, após pintar a catedral de Pelotas, passou a receber uma grande quantidade de encomendas públicas. Isso culminou com as pinturas para o Palácio Piratini, encomenda que visava substituir os painéis de Augusto Luiz de Freitas (*O combate da Ponte da Azenha* e *A chegada dos primeiros casais açorianos*), executados entre 1923 e 1925. Os temas secundários solicitados ao artista visavam ao enaltecimento das forças produtivas do Estado: a agricultura e a pecuária, as artes plásticas; a fundação da Cidade de Rio Grande e a formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense. Como obra principal, foi encomendada uma série de 18 painéis ilustrativos da lenda do Negrinho do Pastoreio para o Salão de Festas. A retirada das pinturas de caráter histórico de Freitas, integrante da geração fundadora da plástica local, substituídas por obras de caráter alegórico e de forte viés mitologizante, é sintomática da mentalidade da época.<sup>43</sup>

A pintura mural de Locatelli, assim como a escultura de Caringi, vem ao encontro do gosto e dos interesses da classe dominante: uma pintura como instrumento de propaganda, de linha ideológica determinada pelo Estado e pela Igreja, ou,

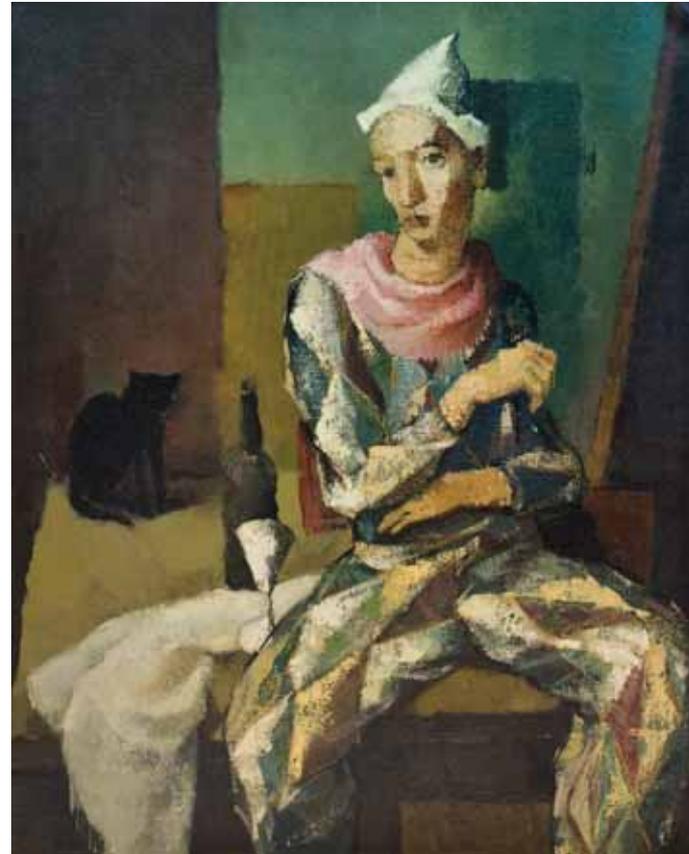
<sup>42</sup> Professor entre 1951 e 1962. Sobre esse artista, que tem uma volumosa fortuna crítica, remetemos para *O mago das cores: Aldo Locatelli* (Trevisan; Gomes, 1998).

<sup>43</sup> Sobre essa questão escreve Oliven (2006, p. 28) que “[...] A evocação da tradição – entendida como um conjunto de orientações valorativas consagradas do passado – se manifesta frequentemente em épocas de processos de mudanças sociais, tais como a transição de um tipo para outro de sociedade [...]. Nesse momento, além de se estudar o folclore, as tradições são inclusive inventadas [...]”. Assim, o mito surge como uma resposta a necessidades específicas do momento daquela sociedade. Oliven complementa o pensamento ao escrever que a “[...] noção de mito [...] frequentemente é interpretado de forma errônea como oposto à realidade, esquecendo-se que ele é uma narrativa atemporal e abrangente, cuja unidade significativa está preocupada em resolver contradições e questões que têm a ver com a origem de fenômenos naturais. [...] Dessa forma, o próprio princípio do mito é transformar a história em natureza e a contingência em eternidade. Ele não se propõe a esconder ou ostentar algo, mas a deformar. Na medida em que a função específica do mito é transformar um sentimento em forma, ele é sempre um roubo de linguagem” (Oliven, 2006, p. 33).





Ado Malagoli  
*Nu feminino*, sem data, 61,5 x 50cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Ado Malagoli  
*Arlequim e gato preto*, 1956, 61 x 49,5cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Aldo Locatelli  
*Desventura*, 1952, 80 x 69cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

espaço no simples, delicado e eficiente painel pintado para o Salão de Festas da Escola de Artes; assim como foi francamente expressionista no aspecto técnico-formal e ousado no tratamento temático da *Via Sacra* para a Igreja de São Pelegrino (Caxias do Sul). A brevidade de sua passagem pelo Rio Grande do Sul só encontra paralelo na força e na imensa capacidade produtiva que nos legou. Sua obra, de imensa repercussão no imaginário local, associa-se ao mérito de ter formado profissionais como Clébio Sória e Paulo Peres, que difundiram a pintura mural no Estado, com repercussões notáveis em locais como Santa Maria.

conforme escreveu o próprio Locatelli em sua tese, devemos considerar que o mural é majoritariamente destinado a um ambiente público, deveremos partir da premissa de encontrar uma temática que, na ideia ou no motivo, eleve o observador ao clima espiritual ou cívico do ambiente, pois esse caráter monumental, junto à função decorativa, permite que o homem anônimo se sinta motivo de inspiração para uma exaltação espiritual ou cívica.

Locatelli vinha de uma sólida formação europeia, pautada na excelência do fazer artístico, mas pouco atualizada em termos estilísticos. Mais pelo gosto dos seus patronos do que por gosto próprio, sua pintura esteve quase totalmente atrelada a uma representação realista sem grandes ousadias. Sua reduzida pintura de cavalete não dá a dimensão de seu talento pictórico, só visível na sua obra mural, que varia do francamente passadista até o mais atual muralismo modernista, à maneira de um Portinari. Ele foi passadista na catedral de Pelotas e no Palácio Piratini, por exemplo, descontadas a excelência técnica, o apuro renascentista do seu desenho e o requinte cromático; arrojado no painel pintado para o aeroporto Salgado Filho, de composição e tratamento pictórico francamente modernista; foi moderno e adequado ao





Aldo Locatelli  
*As artes*, sem data, 290 x 930cm, pintura mural.  
Salão de Festas, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

### A legitimação institucional da cerâmica

Na formação do núcleo básico da coleção do Margs, Ado Malagoli preocupou-se em constituir uma base representativa da arte produzida no Rio Grande do Sul,<sup>44</sup> desde os mestres já consagrados, como Pedro Weingärtner, Leopoldo Gotuzzo e Libindo Ferrás, passando pelos contemporâneos consolidados, como Angelo Guido e Benito Castañeda, até chegar aos jovens valores, como Vasco Prado, Iberê Camargo, Glênio Bianchetti e Alice Soares. Notável, entretanto, é a inclusão de um núcleo de cerâmica artística, que contava com obras de artistas como Luiza Prado (1914-2000), Pierre Prouvot (1916-?), Hilda Goltz (1908-2009) e Wilbur Olmedo (1920-1998), os dois últimos egressos da Escola de Artes.

**Hilda Goltz**, atuante, desde a década de 1930, como professora de nível médio, mudou-se para Porto Alegre, onde passou a frequentar o curso de desenho e pintura da Escola de Artes, na qual se formou em 1940. A partir de então, iniciou uma intensa

<sup>44</sup> Ver catálogo da mostra Núcleo Básico do Acervo, realizada em 1992, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com curadoria de Paulo Gomes.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Hilda Goltz  
*Sete destinos*, 1954, 36 x 29 x 23cm, cerâmica.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.



Wilbur Olmedo  
*Sem título*, 1950, 23 x 21 x 15cm, cerâmica esmaltada.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

atividade como artista e como docente, expondo de forma sistemática, participando de salões e viajando. Essa intensa atividade profissional incluía, ainda, o trabalho de restauro, como o que fez para os painéis de azulejos de Cândido Portinari (1903-1962) para o Ministério de Educação e Cultura. Depois de uma mostra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, afastou-se do magistério e retornou ao Rio Grande do Sul, onde permaneceu até sua morte. Seus trabalhos presentes na coleção do Margs são de caráter utilitário e decorativo, marcados pela excelência técnica e pela suntuosidade no uso dos esmaltes.

**Wilbur Vital Olmedo** ingressou, em 1945, no Instituto de Belas Artes. Transferiu-se para o Rio de Janeiro e, posteriormente, para Buenos Aires. Sua permanência na capital portenha durou até meados dos anos 1950, quando retornou ao Brasil e fundou a primeira escolinha de Arte Infantil de Porto Alegre. Exerceu o jornalismo no matutino *A Hora*, em Porto Alegre, e foi secretário e vice-presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Sua obra, caracterizada pela excelência técnica, foge do padrão de utilitários decorativos produzidos por seus contemporâneos. As expressivas obras adquiridas por Ado Malagoli para a coleção do Margs são peças escultóricas de forte influência da escultura popular do Nordeste e têm como tema as festas populares de Porto Alegre.

**Maria Annita Tollens Linck** (1924) diplomou-se pelo Instituto de Belas Artes em 1945, aperfeiçoando-se em pintura, na mesma instituição, em 1946. Sua formação inclui também curso de decoração de interiores e cursos de desenho e cerâ-





mica no Uruguai. Em 1968, com uma carreira já consolidada, ingressou como auxiliar de ensino no Instituto de Artes da UFRGS, sendo responsável pela recém-criada disciplina de Cerâmica, atividade que exerceu até 1991. Marianita Linck, como é conhecida artisticamente, produziu uma obra relevante somente a partir dos anos 1960, na esteira de artistas precursores, como Olmedo e Goltz. A partir de então, tanto como artista quanto como professora, deu destaque à cerâmica no Rio Grande do Sul, formando toda uma geração de artistas.

### Outros alunos

Numerosos foram os alunos da instituição que passaram e/ou se formaram nos anos 1950 e que se destacaram, a partir de então, como artistas, professores e agentes culturais. Dentre eles podemos citar Berenice Gorini (1941), Carlos Mancuso (1930-2010), Circe Saldanha (1930-2007), Cláudio Carriconde (1934-1981), Ilsa Monteiro (1925), João Mottini (1930-1990), Leda Flores (1917), Léo Dexheimer (1935), Lia Achutti (1928), Lily Hwa (1934-1971), Magdalena Lutzenberger (1928), Nayá Corrêa (1929), Regina Silveira (1939), Rose Lutzenberger (1929), Rosemarie Babnig (1939), Rubens Cabral (1928-1989), Susana Mentz (1939), Vera Wildner (1936) e Yeddo Titze (1935), que atingiram o ápice de suas trajetórias após esse período. A seguir, ressaltamos, nesse grupo, alguns artistas que atingiram resultados notáveis ainda na década de 1950.

**Geraldo Trindade Leal** (1927), frequentou o Curso Livre de Desenho na década de 1940, radicando-se, após, em São Paulo, onde desenvolveu extensa carreira. Sua obra, no período, é de caráter expressionista, destacando-se pela constituição de uma linguagem pessoal fundada na simplificação das formas e pelo intenso colorido.

**Glauco Rodrigues** (1929-2004), diplomado em 1947, integrou o grupo de artistas do Realismo Social, produzindo gravuras no Grupo de Bagé e, posteriormente, no Clube de Gravura. Radicado no Rio de Janeiro, acompanhou as transformações na arte brasileira desde então, passando pelo abstracionismo, pelo hiper-realismo e pela *pop art*, tendo seu trabalho atingindo o apogeu na década de 1970.

**Glênio Bianchetti** (1928), vindo do interior, formou-se em 1954. Ingressou no Clube de Bagé, do qual faziam parte também Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, onde desenvolveu uma gravura de excepcional qualidade, ligada aos temas regionalistas. Em 1959, foi contratado pelo Instituto de Artes do Rio Grande do Sul como professor do Curso Extracurricular de Gravura. Transferiu-se, posteriormente, para Brasília, atuando como docente junto à Universidade de Brasília, onde vive até hoje.



Trindade Leal  
Sem título, 1956, 107 x 305cm, óleo sobre madeira.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

**Plínio Bernhardt** (1927-2004) formou-se em 1947, iniciando, a partir daí, carreira como artista, professor e, mais tarde, administrador cultural. Sua obra, inicialmente, caracterizava-se pela ênfase nas paisagens rurais e urbanas e aspectos sociais, como resultado de sua passagem pelo Clube de Gravura. A partir dos anos 1960, dedicou-se a um universo onírico todo particular, povoado de figuras masculinas e femininas que coabitam com estranhas personagens meio monstros meio bichos. Desenvolvida em desenhos, gravuras e pinturas, essa temática o acompanhou até o fim de sua vida, a par de um acentuado interesse pela paisagem, que também ocupa lugar de destaque na sua obra. Atuou igualmente como professor de desenho e como administrador, tendo dirigido o Margs na década de 1970.

**Sônia Ebling** (1918-2006), ainda aluna, participou da I Bienal de São Paulo, recebendo, em 1955, o Prêmio Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Viajou por vários países da Europa, estudando com Ossip Zadkine (1890-1967) em Paris, e foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, de 1959 a 1968. Fez carreira internacional, recebendo prêmios em destacadas competições. Sua obra escultórica, formalmente afinada com a





escultura modernista de Alfredo Ceschiatti (1918-1989) e Bruno Giorgi (1905-1993), caracteriza-se pela excelência técnica, pela simplificação das formas e pelo intenso lirismo.

**Vasco Prado** (1914-1998), escultor, desenhista e gravador de renome nacional, teve uma passagem breve pela instituição, no período compreendido entre 1947 e 1948, deixando registro de sua participação como secretário do Centro Acadêmico. Dedicando-se ao ativismo junto ao Partido Comunista, produziu uma obra que enfatiza inicialmente o aspecto regionalista. É autor de um *Laçador* (coleção do Margs) de grande importância, que consolidou uma imagem realista do gaúcho. Sua gravura é temática e tecnicamente ligada ao Clube de Gravura, enfatizando aspectos sociais de caráter militante. E finalmente, citamos:

**Zoravia Bettiol** (1935), que se formou na instituição em 1955, e, após estudos de desenho e gravura com Vasco Prado, dedicou-se à carreira artística como gravadora, tapeceira, pintora e *designer*. Por suas proximidade e afinidade com o grupo de artistas ligados ao Partido Comunista, ainda nos anos 1950, sua trajetória caracterizou-se pela militância e combatividade no sistema de artes, fazendo parte, desde então, de grupos e instituições ativistas. Sua obra de gravadora, desenvolvida a partir dos anos 1950, tem como características a excelência técnica, o colorido intenso e requintado, a temática social e popular e uma ênfase nas narrativas populares, literárias e mitológicas.

### Considerações finais

Tentamos, ao longo deste texto, estabelecer os possíveis diálogos entre academismo e modernismo locais, desde a fundação da Escola de Artes, em 1910, até a sua renovação, em 1936, que consolidou o seu papel de instância de formação e de difusão das artes plásticas como uma instituição moderna em aparelhagens e com seu novo prédio.<sup>45</sup>

Se formos analisar as estruturas diretivas vigentes no período que abordamos neste texto, podemos observar que a Escola foi marcada pela presença de personalidades fortes e, até certo ponto, dominadoras. Confirmamos isso através da longa permanência de Libindo Ferrás na sua direção, determinando, praticamente sozinho, os rumos do ensino de artes no Estado. Após sua saída, ele foi substituído por Tasso Corrêa, que também dirigiu a Escola durante um longo período, imprimindo a marca de sua personalidade, só que, dessa feita, ao contrário de Ferrás, que estava voltado quase totalmente para a questão

<sup>45</sup> Ver *Imagem e memória: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo* (Bulhões; Avancini, 1998).



do ensino, nele percebemos a preocupação de inserir definitivamente a Escola no contexto cultural e do ensino superior local. O que podemos notar é que a instituição não teve, pelo menos até o final dos anos 1950, qualquer projeto de gestão cooperativada, mantendo uma estrutura hierárquica rígida e fortemente articulada. Se isso não permitiu um avanço efetivo em termos de um pensamento libertário, no sentido de propor uma escola de artes que estimulasse a livre manifestação das individualidades, ao menos permitiu, graças, certamente, ao seu rigor, sua consolidação e permanência nos momentos mais graves de sua trajetória, como sua anexação à Universidade de Porto Alegre e, logo após, o seu afastamento daquela estrutura.

Entre inúmeros outros, um índice sólido do prestígio dos artistas da Escola de Artes pode ser encontrado na obra de referência de José Maria dos Reis Júnior (1903-1985), *História da pintura no Brasil*, amplo panorama da pintura brasileira desde o período colonial até 1944, ano de sua publicação. A obra, uma das primeiras do seu gênero no Brasil, inclui na sua lista de artistas Leopoldo Gotuzzo (sem vínculos com a Escola de Artes), Ado Malagoli (futuro professor) e os nomes de Augusto Luiz de Freitas, João Fahrion e Angelo Guido.

Podemos considerar que a questão academismo *versus* modernidade que se desenrolou no Rio Grande do Sul, ocorreu dentro do gênero paisagem, na medida em que, em oposição à paisagem de temática regionalista e tecnicamente acadêmica de Weingärtner, opõe-se a paisagem de Ferrás, tematicamente neutra (não rigorosamente descritiva) e tecnicamente pós-acadêmica, e, ainda, à paisagem de Boeira, tematicamente como a de Ferrás e tecnicamente pré-modernista, com forte influência da pintura de Eliseu Visconti. Não considerando a importância de Augusto Luiz de Freitas pelo desconhecimento quase absoluto de sua obra, outros paisagistas locais foram Pelichek e Lutzenberger, ambos tematicamente urbanos e voltados para a observação de aspectos humanos, com uma técnica tradicional de grande excelência. Posteriormente, a paisagem de Trias e de Castañeda reafirmaram essa vocação urbana, mas já com uma técnica moderna, características compartilhadas também por Angelo Guido.

Assim sendo, a paisagem urbana sistematicamente sobrepuja a temática rural. A pintura de gênero praticada por Weingärtner tem nas imagens produzidas por Pelichek e Lutzenberger sua continuação, dessa feita mais atentos ao lado pitoresco e anedótico, em detrimento da preocupação descritiva do primeiro. Curiosamente, é essa preocupação descritiva, mas imbuída de um forte espírito social, que predominou na produção do Clube de Bagé e do Clube de Gravura, nos anos 1950. O caráter heroico, pouco explorado por Weingärtner, foi praticamente ignorado pelos professores da Escola de Artes, com



exceção das pinturas históricas de Augusto Luiz de Freitas para o Palácio Piratini. Somente com Aldo Locatelli é que ela retornou à Escola, mas sem maiores consequências para a produção. Mais do que uma tendência, a atuação de Locatelli deixou a possibilidade de se praticar a pintura de grande formato, o que efetivamente fizeram Clébio Sória<sup>46</sup> (1934-1987), Paulo Peres (1935) e Cláudio Carriconde.

Concluindo, podemos afirmar que, se, rigorosamente, não ocorreu uma disputa entre academismo e modernismo na Escola de Artes, houve, isto sim, uma espécie de lenta, mas vigorosa, constituição de um caminho: determinado pela predominância da temática urbana, pautado nas regras da boa pintura, fundado no desenho rigoroso e no colorido controlado. Apesar das querelas estabelecidas entre o IBA e a Associação Francisco Lisboa, desenrolou-se um caminho favorável às experimentações e às novidades de maneira controlada e paulatina, como num processo de implementação de uma vanguarda epimeteica (conforme estabeleceu Jean Clair ao analisar os secessionistas vienenses) em oposição a uma vanguarda prometeica, isto é, um processo de transição sem rupturas radicais e sem virulência.<sup>47</sup> Essa passagem tranquila, sem choques ou rupturas, retardou um pouco o processo de modernização da produção local, não impedindo, entretanto, o surgimento, na década de 1950, de uma geração de artistas que desenvolveu uma produção efetivamente moderna.

---

<sup>46</sup> Conforme Círio Simon (2002, p. 414) “Clébio Sória, estudante do IBA entre 1958 e 1963, frequentou as aulas dos mestres acima nomeados. Os muros externos da estação central do metrô de superfície de Porto Alegre e os murais pintados na Universidade de São Leopoldo – Unisinos são amostras da sua produção pessoal e forte. A temática da sua terra de origem – Bagé – e a vertente religiosa forneceram-lhe o repertório para a construção de vigorosas figuras. Com o seu colega Paulo Peres, sob a influência de Locatelli, criou um painel para o Restaurante Universitário da URS. A temática do mural ‘*Aliança entre Estudante, Operário e Camponês*’, rimava plasticamente com as preocupações políticas da época. Esse mural foi sumariamente eliminado depois de 1964”.

<sup>47</sup> Devo à professora Vera Lins, durante o II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX (Rio de Janeiro, fevereiro de 2010), a revelação dos conceitos de vanguarda epimeteica e de vanguarda prometeica, desenvolvidos por Jean Clair (*Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité* [Paris:Gallimard, 1983]), que a autora aplica ao estudo das vanguardas brasileira em seu ensaio intitulado *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*.



## Referências

- ARTISTAS professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Curadoria de José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Museu da UFRGS, 2002.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de et al. (Org.). *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BULHÕES, Maria Amélia; AVANCINI, José Augusto. Imagem e memória: a Pinacoteca Barão de Santo Angelo. In: INSTITUTO DE ARTES 90 ANOS – ACERVO. Porto Alegre: Pinacoteca-Instituto de Artes-UFRGS, [1998].
- BULHÕES, Maria Amélia. *Um olhar sobre o universo feminino de Fahrion*. Porto Alegre: Galeria da Veral/Associação Leopoldina Juvenil, 2002.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- GASTAL, Susana. *Imagens e identidade visual: a sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre 1891-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1994.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, cronista*. Porto Alegre: Margs, 2001.
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Estatutos aprovados em sessão de 14 de agosto de 1908. Porto Alegre, 1908.
- INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Inauguração do novo edifício, julho de 1943 (Programa).
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Programmas de Ensino. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1922.
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Regulamento aprovado em sessão de 28 de março de 1922. Porto Alegre, 1922.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 1998.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Francis Pelichek*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- KERN, Maria Lúcia. *Les origines de La peinture “Moderniste” au Rio Grande do Sul – Bresil*. Paris: Sorbonne, 1981.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Os sistemas visuais e ideologias no RGS. *Boletim Informativo do Margs*, Porto Alegre, n. 32, jan.-fev.-mar. 1987.
- KRAWSCZYK, 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, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997.
- LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. VII (1933-1960). São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977-1978.
- MORÉ, Cristina (Org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998.
- PAULO Osório Flores. Texto e organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade na pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Porto Alegre: Sagra - D.C. Luzzatto, 1995.
- RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002.



- RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944.
- ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2000.
- SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultural social*. Porto Alegre: Sulina, 1969.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- SILVA, Úrsula Rosa da. *A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SIMON, Círio. *Libindo Ferrás*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SIMON, Círio. *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IEAVI, 1991.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- SPINELLI, Teniza. Malagoli 80. Homenagem ao Pintor com Mostra Documental. *Boletim Informativo do Margs*, Porto Alegre, n. 28, abr.-maio-jun., 1986.
- TREVISAN, Armindo; GOMES, Paulo. *O mago das cores*. Aldo Locatelli. Porto Alegre: CEEE, 1998.
- TREVISAN, Armindo. O Instituto de Artes da UFRGS. *Veritas*, Porto Alegre, v. 39, n. 156, dez. 1994.

