



ILUSTRAÇÃO E MODERNIDADE NO CAMPO ARTÍSTICO DO RIO GRANDE DO SUL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: DEBATES E RUPTURAS

Paula Ramos. UFRGS

RESUMO: Em janeiro de 1929, o crítico de arte Angelo Guido (1893–1969) publica um texto na *Revista do Globo*, em Porto Alegre, que sugere uma percepção singular acerca do processo de modernização da arte e da visualidade sul-rio-grandense. Intitulado *A pintura no Rio Grande*, o texto chama a atenção não para os *pintores*, mas para os *ilustradores*, cujos trabalhos Guido qualifica reiteradas vezes de *modernos*. A partir deste texto, o presente artigo discute o lugar da ilustração e a compreensão da *arte moderna* no campo artístico sulino ao longo da primeira metade do século XX. Aborda, também, os embates travados pelos agentes desse campo na disputa pela legitimidade da condição de artista.

Palavras-chave: ilustração; arte moderna; Rio Grande do Sul.

Abstract: In January 1929, the art critic Angelo Guido (1893–1969) publishes a text in the magazine *Revista do Globo*, in Porto Alegre, which suggests a singular perception of the process of modernization of art and visuality in Rio Grande do Sul. The text is entitled *A pintura no Rio Grande (Painting in Rio Grande)* and draws attention not to the painters, rather to the illustrators, whose works are qualified by Guido several times as modern. Based on this text, this article discusses the place of the illustration and the comprehension of the modern art in the artistic field of Rio Grande Sul in the first half of the twentieth century. It also approaches the conflicts fought by the agents of the Field in the contest for legitimacy as artist.

Key-words: illustration; modernity; Rio Grande do Sul.

Nas primeiras décadas do século XX, o campo artístico do Rio Grande do Sul é marcado por vários confrontos, principalmente em torno da compreensão acerca da “arte moderna”. Em Porto Alegre, esses embates tinham como cenário os raros ambientes expositivos, como clubes sociais e lojas, bem como os espaços de formação e as páginas dos jornais e revistas. Os impressos, em especial, divulgavam os textos inflamados de artistas e comentaristas, bem como a expressão genuína da renovação da arte e da visualidade sul-rio-grandense, representada pelas ilustrações.

Se o ensino acadêmico de artes, inaugurado em 1908 pelo Instituto Livre de Belas Artes (IBA)¹, buscava referência no já claudicante modelo da Escola Nacional de Belas Artes, havia, de outro lado, as gráficas e editoras locais, que ao empregarem ilustradores e oferecerem instrução técnica, acabaram assumindo um papel de destaque na formação de gerações de artistas. O exemplo mais notório, sem dúvida, é o verificado na antiga Livraria e Editora Globo. Sob a direção do artista gráfico alemão Ernst Zeuner (1895–1967), a “Secção de Desenho” da Globo congregou diversos artistas entre as décadas de 1930 e 1950, tais como Edgar Koetz (1914–1969), Nelson Boeira Faedrich (1912–1994), João Fahrion (1898–1970) e Sotero Cosme (1901–1978) (RAMOS, 2002; RAMOS, 2007). Antes de trabalharem para a Globo, Fahrion e Cosme, em particular, já haviam participado de outra experiência editorial importante: a revista *Madrugada*, cuja circulação restrita a cinco números, entre setembro e dezembro de 1926, não impediu que frutificasse. Nas capas e ilustrações desse magazine está o gérmen da visualidade *Art Deco* que caracterizaria a *Revista do Globo* ao longo da década de 1930.

Os mesmos Fahrion e Cosme também participaram com destaque do Salão de Outono, em 1925, que inaugurou o debate, no Rio Grande do Sul, acerca das novas correntes artísticas. Tal certame foi potencializado pelas conferências do poeta Guilherme de Almeida (1890–1969) e do crítico de arte Angelo Guido (1893–1969), que na primavera daquele mesmo ano estiveram no Clube Jocotó, em Porto Alegre, para falar da tão polêmica “arte moderna”. Enquanto Guilherme de Almeida ressaltou o caráter nacionalista do modernismo brasileiro, declarando-se, ele próprio, um modernista, Angelo Guido condenou o movimento paulista, dizendo que o mesmo não tinha identidade e que era marcado por um espírito de imitação: “[...] É uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo e expressionismo, faltando, porém, a essa salada de ‘ismos’, precisamente a parte espiritual que constitui o fundo das reformas estéticas estrangeiras”.²

Guido, que também era pintor de paisagens e, a partir de 1928, passa a viver em Porto Alegre, assumindo papel protagonista no campo artístico sulino, dizia não se filiar a nenhuma corrente estética, nem à “passadista”, nem à “modernista”, conforme os

seus termos. Durante décadas, foi o crítico de arte do *Diário de Notícias* e, na sequência, também professor de História da Arte junto ao IBA. Segundo Ursula Rosa da Silva, antes de atuar no Rio Grande do Sul, Guido exerceu, entre 1914 e 1922, a atividade de crítico musical e de artes plásticas do jornal *A Tribuna*, de Santos (SILVA, 2002). No Estado, ele apoiou, nas palavras de Neiva Bohns, um “conservadorismo modernizante” (BOHNS, 2005), ao defender certas “atualizações” e condenar o academicismo de alguns dos artistas mais respeitados de então, como Libindo Ferrás (1877–1951), primeiro professor de Desenho e Pintura do IBA, cujo trabalho segue pouco compreendido (GOMES, 2012).

A pintura no Rio Grande

Além de divulgar seus textos no *Diário de Notícias*, Angelo Guido se valia esporadicamente de outros veículos, como do jornal *A Federação* (de matriz positivista e ligado ao PRR, o Partido Republicado Rio-Grandense), no qual publicava críticas acerca de espetáculos musicais, e da *Revista do Globo*. Na edição nº 2 do magazine, datada de 20 de janeiro de 1929, encontramos um interessantíssimo artigo seu, intitulado *A pintura no Rio Grande*, no qual traça um panorama da produção pictórica sulina naquele momento. O texto é particularmente significativo por vários aspectos. Primeiro, o crítico não se limita a elogios e, pelo contrário, até discute alguns pintores de grande reconhecimento que, na sua opinião, estavam criando verdadeiros “desastres picturais”, como seria o caso de Augusto Luiz de Freitas (1868–1962). Depois, exalta de modo parcimonioso Pedro Weingärtner (1853–1929) e Libindo Ferrás (1877–1951); aponta o pelotense Leopoldo Gotuzzo (1887–1983) como, “incontestavelmente, a mais forte afirmação de pintor no Rio Grande [...], sem deixar-se influenciar pelas tendências extremistas do modernismo importado da balbúrdia estética das novas escolas européias”; articula algumas apreciações sobre as obras de Oscar Boeira (1883–1943), Affonso Silva (1866–1945) e Francis Pelichek (1896–1937); e dedica especial atenção aos trabalhos de João Fahrion, Sotero Cosme e José Rasgado. Temos aqui um aspecto sem dúvida instigante. Ora, como o próprio título indica, o texto é sobre *a pintura no Rio Grande*. Contudo, entre os dez artistas discutidos, três tinham ligação, naquele momento, muito mais com o segmento gráfico

do que, propriamente, com o pictórico, como é o caso de Sotero, Rasgado e Fahrion (a produção dos dois primeiros, aliás, é eminentemente gráfica; apenas Fahrion construiu uma trajetória *também* como pintor). Sobre Fahrion, Guido nos diz:

[...] João Fahrion expôs há tempo no Rio. Foi recebido com louvores pela crítica. É um *temperamento dos mais modernos* [grifo meu] que, na pintura, o Rio Grande possui. Numa roda de artistas cariocas, ouvi francos elogios ao “arlequim” que João Fahrion expôs no Salão da Escola Nacional de Belas Artes e, quando os pintores do Rio chegam a elogiar!...³

Na sequência, Guido comenta rapidamente os trabalhos em ilustração de Fahrion, fechando o texto com uma “chamada” para Sotero Cosme.

João Fahrion mostrou-me, certa vez, em Pelotas, uma coleção de desenhos. Coisas estilizadas de ilustrador de *finíssima sensibilidade moderna* [grifo meu], com um senso decorativo surpreendente. Além de João Fahrion, que às suas qualidade de pintor, alia as de ilustrador, possui o Rio Grande um dos mais esquisitos temperamentos de estilistas do lápis em Sotero Cosme.⁴

Sotero Cosme é um artista que, indiscutivelmente, merece dedicada pesquisa. Sabe-se pouco acerca de sua vida e trajetória, uma vez que o artista, já no início dos anos 1930, passa a viver na Europa. De seu período no Brasil, o rapaz com formação em violino nos legou expressivas ilustrações e caricaturas, que podem ser apreciadas nas revistas *Kosmos* (da qual foi editor de arte, assinando *Kósme*) e *Madrugada*. Encontramos seus desenhos, ainda, na *Página Literária* do *Diário de Notícias*, e em alguns exemplares da *Revista do Globo*, incluindo na paradigmática capa do primeiro número do magazine dos Bertaso. Os escassos registros sobre sua produção atestam o respeito que seu trabalho suscitava. É o que se percebe no texto *Sotero Cosme*, assinado por Ronald de Carvalho e publicado no formato de editorial, na edição nº 17 da *Revista do Globo*, de 1933; é o que também se percebe no verbete dedicado ao artista na *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima (LIMA, H., 1963, p. 1587). No caso do texto de Angelo Guido, os elogios a Sotero são igualmente vigorosos:

Ninguém no Rio Grande penetrou no espírito da ilustração como esse endiabrado desenhista; ninguém sente melhor do que ele a volúpia da linha; ninguém põe tão fina sensibilidade, tão estranho encanto num traço e ninguém é mais deliciosamente sutil em surpreender um elemento e estesia numa nota gritante de cor ou na frutividade de um olhar ou de um gesto. Surpreendendo a realidade no que ela tem de magia íntima para o artista, Sotero Cosme a estiliza para transmutá-la em espírito e torná-la em pura estesia, em pura sugestão de alguma coisa invisível que parece esconder-se atrás da própria realidade. Já

não são propriamente estilizações, são criações, qualquer coisa de *esquisitamente inédito* [grifo meu], em que a maior simplicidade de linhas se alia às mais complexas sugestões. Um desenho de Sotero Cosme é, sobretudo, uma sugestão estética sutil demais, demais espiritualizada para ser definida.⁵

No mesmo artigo, Guido ainda cita José Rasgado, bancário de profissão e que assinava seus desenhos com o pseudônimo Stelius.

José Rasgado é outro espírito interessantíssimo do meio artístico de Porto Alegre, um dos valores reais da nova geração. Também estilista do traço, autor de poucos, mas valiosos trabalhos que lhe revelam um temperamento muito seu e *marcadamente moderno* [grifo meu]. Bem diverso de Sotero Cosme, com mais tendências a acentuar volumes, o seu desenho não tem o senso decorativo e a finura de estilização deste último, mas é mais plástico, mais próximo à pintura propriamente, do que à ilustração.

Nos excertos reproduzidos, frisei algumas expressões que me parecem interessantes, a saber: *um temperamento dos mais modernos e ilustrador de finíssima sensibilidade moderna*, ao se referir a João Fahrion; *são criações, qualquer coisa de esquisitamente inédito*, ao discorrer sobre as obras de Sotero Cosme; e *temperamento muito seu e marcadamente moderno*, ao dedicar-se a Stelius. Palavras e expressões como *moderno*, *sensibilidade moderna*, *esquisitamente inédito* e *temperamento marcadamente moderno* aparecem, em todo artigo, apenas quando Angelo Guido se refere a esses artistas. E são usadas de forma a qualificar os seus trabalhos. Vocábulo semelhante surge no pequeno texto voltado a Gotuzzo, mas com o sentido inverso. Ao falar da experiência do artista na Europa e no Rio de Janeiro, Guido chama a atenção para o fato de ele não se ter deixado “contaminar” pelas *tendências extremistas do modernismo importado da balbúrdia estética das novas escolas européias*. O que se depreende disso é que, na visão do crítico, o modernismo, relacionado às vanguardas européias e visto também como algazarra, nem sempre é positivo, enquanto que a modernização, entendida como *renovação*, era salutar e digna de apreço.

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 no da pintura. E, ao manifestar-se de forma apologética e ao abrir espaço à reflexão (mesmo que rápida, quase como uma nota jornalística) sobre esse trabalho, ele estava naturalmente divulgando-o como algo notável e valorizando-o junto à sociedade como um todo e no âmbito do sistema das artes local.

A questão das artes gráficas foi retomada por Guido em artigo publicado em janeiro de 1932 no *Diário de Notícias* e intitulado *A Arte do Cartaz*. No texto, ele não apenas elogia a linguagem dos cartazes, como incentiva o seu aprimoramento no Estado:

[...] Referimo-nos à arte dos cartazes e dos anúncios em geral, tornada da mais alta importância na vida trepidante dos nossos dias em que, para quase todos os ramos da atividade, a propaganda se fez indispensável. [...] Nada oferece maior campo de criação e invenção, para o artista de espírito voltado para a arte decorativa, do que o cartaz, pois não é exato que não se possa também criar a beleza aplicando a arte a fins de propaganda comercial.⁶

Em sua vasta atuação como crítico de arte, em vários momentos Guido se voltou ao segmento das artes gráficas e da ilustração, e geralmente exaltando-o, apontando as qualidades e o aspecto “moderno” dessa produção.

Um campo artístico em expansão

Na mesma época, outro crítico de arte passa a atuar em Porto Alegre: Aldo Obino (1913–2007), que publicava seus textos no *Correio do Povo*. Católico ferrenho, Obino se opunha à arte moderna, pelo menos ao que ele entendia por *arte moderna*. Para ele, toda espécie de “deformação” era perigosa, pois, além de ameaçar a moral, rompia com o ideal de beleza clássico, sinônimo da ordem e da ausência de conflitos. Nesse quartel, mesmo que defendessem “lados” muito semelhantes, Guido e Obino alimentavam uma silenciosa querela que, de certo modo, repercutia as próprias animosidades verificadas entre as instituições de formação artística.

Na época, excetuando o IBA, existiam as gráficas e litografias – a exemplo da Livraria e Gráfica Selbach, da Livraria Americana, da Litografia Wiedmann e da já citada Livraria e Editora Globo, todas em Porto Alegre – que, embora não oferecessem um conhecimento sistematizado, representavam uma alternativa à entidade e uma perspectiva de trabalho imediato. Ali, os ilustradores e gravadores aprendiam na prática, produzindo capas e ilustrações para revistas e livros; também adquiriam um conhecimento muito específico acerca de equipamentos e de técnicas de reprodução de imagens, o que lhes conferia um importante diferencial, sendo disputados pelas gráficas de então; geralmente, inclusive, recebiam remuneração melhor e mais regular

que os próprios artistas formados na escola. O trabalho nesse tipo de estabelecimento e a colaboração para o segmento editorial significavam não apenas uma formação específica e a garantia de sustentabilidade econômica, como um importante modo de divulgação e de afirmação do trabalho do artista junto à sociedade. Por outro lado, devido às especificidades da função e do público ao qual essas imagens eram direcionadas, elas eram distintas formalmente, sendo bastante arrojadas e inovadoras, rompendo com a visualidade acadêmica.

Muitos dos artistas oriundos desse ambiente gráfico, por se sentirem alijados e marginalizados pelos artistas com formação no IBA, acabaram se organizando e criando, em 1938, a Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (“Chico Lisboa”), ainda atuante no cenário sulino. Foram seus fundadores: Carlos Scliar (1920–2001), Edla Silva (191-?-1990), Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hostaetter (1917–1986), Mario Mônaco e João Faria Viana (1905–1975), seu primeiro presidente. Logo se agregaram outros artistas, como Guido Mondin (1912–2000), João Fontana, Armando Kuwer (1929–2001), Gustav Epstein, Mario Bernhauser, Julia Felizardo e Romano Reif.⁷ João Fahrion também fez parte da Chico Lisboa, e foi um caso raro, pois, na época, precisamente a partir de 1937, desligava-se da Globo e passava a integrar o corpo docente do IBA, assumindo a disciplina de Desenho com Modelo Vivo. Fahrion, deste modo, circulava tanto no ambiente da academia, como no dos artistas gráficos que, via de regra, a mesma academia desprezava.

Evidenciando a tensão e a luta estabelecida pela hegemonia no campo artístico local, já em seu primeiro ano, em 1938, a Chico Lisboa institui o seu Salão de Artes Plásticas⁸, num contraponto ao salão organizado pelo IBA e do qual os artistas não formados pela escola dificilmente participavam. Curiosamente, em termos formais, as produções dos artistas de ambos os grupos guardam poucas diferenças, já que eles defendiam o mesmo tipo de obra: uma arte que não agredisse os “valores morais”, tampouco se perdesse em deformações, abstrações e no extremismo estético.

No campo da crítica, uma vez que Angelo Guido representava os professores e artistas oriundos do IBA, cobrou-se partido de Aldo Obino, desta vez em prol dos

artistas da Chico Lisboa, que Guido chamava de “aleijadinhos do desenho” (SCARINCI, 1982, p. 63). Conforme Obino:

Era muito fechado isto aqui. [...] Até que em 40 o balanço [em artigos] que Guido fazia da arte era só em função do Instituto de Belas Artes. Realmente, a fonte tinha sido o Instituto, mas estava deixando de ser. Já surgira a Francisco Lisboa... (in: KRAWCZYK, 1997, p. 113)

Acerca dessa situação, Krawczyk faz uma análise interessante, sugerindo que se Obino foi receptivo ao surgimento de uma outra instituição forte no campo, possivelmente era porque o monopólio do IBA conferia a Angelo Guido também o monopólio da legitimidade para escrever crítica, já que ele era professor da instituição, condição não usufruída por Obino.

Sobre arte moderna

Em 1940, o artista gaúcho Carlos Scliar recebe Medalha de Prata na Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Homenageando-o, Manoelito de Ornellas (1903–1968)⁹, então diretor do DEIP e um dos intelectuais mais atuantes no Rio Grande do Sul¹⁰, realiza uma conferência intitulada *O Elogio da Arte Moderna*, posteriormente publicada na *Revista do Globo*.¹¹ O texto foi a primeira manifestação pública de apoio à arte moderna no Estado. Nele, Ornellas associa a arte moderna (ou o que se compreendia por *arte moderna*) às mudanças políticas da sociedade brasileira. E afirma que a renovação proporcionada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo foi paralela ao levante dos tenentes de Copacabana, do mesmo ano. Se as idéias de Manoelito alimentaram alguns debates sobre o tema, nada, absolutamente nada suscitou tanta polêmica e balbúrdia do que o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas, que aconteceu em 1942.

O evento, reunindo 46 obras assinadas por 21 autores¹², teve como cenário a Casa da Cama Patente¹³. Entre as obras expostas, *Souvenir de Isadora*, assinada por Fedor Kalinski, pseudônimo criado por João Faria Viana especialmente para o evento. A “obra” consistia em uma embalagem de goiabada na qual Faria Viana limpava os pincéis (KRAWCZYK, 1997). Outros trabalhos, pelos próprios títulos, escancaram o tom de deboche: *Sofrimento Universal*, de Guido Mondin, e *Ovo de Colombo*, de Oswaldo

Goidanich, que, na verdade, era o rabisco de uma criança de dois anos. A mostra gerou grande mal estar no meio artístico. Mas, para surpresa geral, três dias após a abertura, os organizadores do evento encerraram a mostra e vieram a público informar que ela não passara de uma farsa. Na verdade, ao promoverem a exposição, João Faria Viana, Guido Mondin, Oswaldo Goidanich e Edgar Koetz (todos integrantes da Chico Lisboa) queriam justamente desmoralizar a arte moderna, mostrando como ela facilmente produzia fraudes e enganava o público despreparado. O salão, para eles, havia sido “obra consciente, digna e honesta de profilaxia artística”. Em texto assinado pelos quatro artistas e publicado no *Diário de Notícias*, observamos o pensamento do grupo acerca do “modernismo”:

[...] o movimento “modernista”, no travesti com que já se apresentou no Rio, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, tinha que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre. [...] Esse modernismo nada mais é que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora nas suas intenções, praticada por gênios improvisados que surgem na espontaneidade dos cogumelos, para pregar revoluções dentro dos conceitos eternos de Beleza, com ares inspirados de iluminados portadores da Verdade Nova... Mas não existe mais que uma Verdade. E o que sempre houve foi a ânsia do homem em busca da perfeição e, nesta ânsia, a procura dos caminhos vários que o levassem até a *Luz Suprema* [grifo meu].¹⁴

Mais adiante, numa época de “caça aos comunistas”, observamos a relação estabelecida entre o “modernismo” com os movimentos revolucionários do Leste e com a própria “morte”:

[...] A arte pseudo, o falso e deturpado “modernismo” destas correntes postas tão em voga pelos críticos e entendedores cozidos na mesma panela, é obra destruidora, subversiva, subterrânea e letal, que utiliza *processos ultra socialistas, vermelhos e implacáveis* [grifo meu]. Seu objeto preferido são as deformidades físicas e morais. Ela subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando, com suas extravagantes manifestações no terreno da música, da pintura, da escultura e da poesia, um ambiente propício – pela ausência da ética, fonte pura da moral –, um clima favorável à *infiltração das idéias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão* [grifo meu] em que, há muito, vive a Humanidade a sua *luta pelo Ideal e pelo Belo* [grifo meu].

No final, o elogio ao regionalismo, à tradição, a Manoelito de Ornellas e ao povo sul-rio-grandense que, na visão deles, jamais permitiria que o Estado se transformasse em um palco para deformações:

[...] A opinião da crítica, as opiniões emitidas pela maioria dos visitantes – e foram milhares – cortou para sempre a asa enfezada dos voadores de céus

turvos. Foi essa a missão, esse o mérito do salão que Porto Alegre assistiu... Porque o Rio Grande é, ainda, aquela terra de tradições de que Manoelito de Ornellas, com tanto brilho, nos fala nessa admirável “plaquete” que é *Símbolos e Tradições* [...].

O tom geral do texto é de agressividade. A estratégia adotada por Koetz, Mondin, Faria Viana e Goidanich buscou nas opiniões do público, na “concordância” quanto ao acinte representado pelas obras, a legitimação para definir *o que é arte*. Outro aspecto interessante é a reverência a Manoelito de Ornellas. Entretanto, uma pergunta lícita é por que eles não discutiram o artigo *Elogio da Arte Moderna*, recentemente publicado pelo mesmo Ornellas na *Revista do Globo*? Esse texto foi reproduzido, na íntegra, na edição nº 310 do magazine, de 20 de dezembro de 1941; já o artigo dos “jovens agitadores” saiu no *Diário de Notícias* no dia 6 de janeiro de 1942, ou seja, pouco mais de duas semanas depois. É *impossível*, portanto, que eles não tenham lido o texto de Ornellas, até porque Koetz trabalhava na *Revista do Globo*. Ambos os textos têm idêntico foco: a *arte moderna*, mas Manoelito (ao contrário de Koetz, Mondin, Faria Viana e Goidanich), mesmo relacionando-a às mudanças políticas no Brasil, elogia essa produção, inclusive a de caráter abstracionista e expressionista, citando, para tanto, teorias do campo da psicologia e da percepção, como percebemos nesse trecho:

A interpretação da pintura moderna ainda não está ao alcance de todas as compreensões. As reações, às vezes violentas, são explicáveis e naturais. [...] A desfiguração da beleza e do sentido pela grotesca objetividade ou por uma irrealidade igualmente grotesca é, nos enfermos, uma manifestação secundária da destruição de sua personalidade, enquanto que nos artistas já é um propósito criador. [...] Todos os movimentos pertencentes à revolução estética contêm, um pouco que seja, esse processo de desumanização da arte, de abandono da imagem visual e de penetração nas regiões mais profundas da percepção psicológica e mentalista. [...] Esse abandono gradativo da percepção visual, que culmina com o movimento abstracionista, *é talvez o ponto mais importante da revolução estética* [grifo meu], porque foi por esse processo de desumanização e de abandono da percepção visual que se chegou a mudanças aparentemente radicais observadas hoje. A arte deixa de ser, definitivamente, um ritual para ser um problema de sensibilidade maior; e, a propósito, não podemos deixar de relembrar a frase de Ana Pavlova: “Dancem com as suas cabeças”. Poderíamos, à maneira de Pavlova, comentar para todos aqueles que se utilizam principalmente do treinamento manual e destreza técnica: “Pintem e construam com as suas cabeças...”. [...] O êxito desses moços, que desobedecem os preconceitos das régua milimetradas, que abandonam as molduras douradas, que atendem às suas satisfações subjetivas, mediante o emprego da inteligência e do coração, não é mais aquele sucesso das gargalhadas, que foi o eco imediato do movimento literário moderno de 1922, mas alguma coisa de sério, ponderável, que faz pensar e respeitar.¹⁵

O contraste entre os “tons” e os sentidos dos textos é, no mínimo, curioso. De um lado, os organizadores do Salão, chamando a si o mérito de terem demonstrado com a exposição que não havia “ambiente, aqui, para heresias artísticas”; de outro, o intelectual que eles tanto prezavam e referenciavam, defendendo que o abstracionismo é, talvez, “[...] o ponto mais importante da revolução estética”, pois, pela ausência da figuração, força o espectador a um novo contato com a obra, e defendendo também que os artistas que tanto prezam o *métier* e a destreza técnica, deviam “pintar com as cabeças”. Ora, as concepções são absolutamente distintas...

Quatro dias depois da publicação do texto pelos organizadores do eufórico 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul¹⁶, o crítico Angelo Guido também se manifestou, dizendo que o evento não passara de uma “brincadeira que alguns incautos levaram a sério e classificaram como uma alta demonstração do adiantamento artístico do nosso meio”. Partindo da celeuma provocada pelo evento e respondendo a uma provocação de um amigo, que queria saber se Guido era a favor ou contra a arte moderna, ele respondeu, no mesmo *Diário de Notícias*:

[...] Perguntar-me se sou a favor ou contra esta ou aquela modalidade de criação artística é o mesmo que indagar qual é a Verdade que eu aceito. Diante de tal indagação teria de formular a seguinte pergunta: – Que é a Verdade? [...] Cabotinos e intrujões existem e, também, esnobes, que aplaudem tudo que lhes parece fora do comum e acham maravilhoso tudo que não entendem ou é feito para não ser entendido. Deixemos que esses, por conveniência ou inconsciência, por esnobismo ou ingenuidade, tomem partido a favor ou contra e façam uma política estética modernista ou uma política estética com rótulo classicista. A arte nada tem a ver com isso. Como não há Verdade antiga e Verdade nova, mas apenas Verdade Eterna, também não há arte passadista e arte modernista. Há arte e o que não é arte, artistas ou intrujões, inconscientes ou cabotinos. [...] Se existem pretensos entendidos, que não sabem distinguir uma verdadeira expressão estética da produção grotesca de qualquer cabotino audacioso, ou uma tentativa sincera de uma blague, pior para eles. [...] Só quem põe limites à compreensão toma partido, mas tomar partido é obscurecer a mente e envenenar o coração.¹⁷

Tanto Guido, quanto os artistas organizadores do Salão, falam de uma “verdade” da arte. Conforme Ursula Silva, para Guido, essa “verdade eterna” seria a realização do espírito criador, que corresponderia à concepção romântica da revelação do absoluto por meio da expressão artística, *única maneira de atingir o inefável, o infinito, a totalidade absoluta* (SILVA, 2002, p. 135). Uma vez que a revelação estética é infinita, ao buscar a verdade eterna não se estabeleceriam limites nem dogmas. Nesse sentido,

qualquer realização efetiva, qualquer revelação do infinito por meio da arte – seja ela de caráter modernista ou classicista – seria uma manifestação finita entre uma infinidade de possibilidades da “verdade maior”, que é absoluta e eterna. No entanto, não podemos deixar de fazer relação dessa busca pela “verdade da arte” com o movimento de *retorno à ordem*, surgido na Europa na década de 1910 e que afetou, sobremaneira, as reflexões sobre arte e cultura nacional no Brasil. Um dos objetivos desse movimento era, justamente, resgatar esses *valores verdadeiros*, como nos lembra Icléia Cattani:

O retorno à ordem [...] consistiu na neutralização das rupturas que haviam ocorrido até então, e na re-inserção da produção artística contemporânea na tradição e nos valores eternos da arte. Esses valores eram os da tradição clássica, oriunda da constituição dos sistemas de signos no Renascimento: o espaço perspectivo, marcado pela unicidade, e a organização das cenas segundo uma hierarquia de valores que marca a situação dos personagens (relação dos homens com o sagrado e dos homens com os objetos). Ordem no mundo, ordem na arte. (CATTANI, 2004, p. 22-23)

Em vários momentos, ao discutir sobre o “papel da arte”, ou o que deveria caracterizar a “verdadeira arte”, agentes do campo artístico sulino vão se utilizar, justamente, do ideário difundido pelo movimento de retorno à ordem, mesmo que não o citem ou referenciem.

Quinze anos após a frutífera discussão em torno do assunto, em 1957, a Associação Chico Lisboa organiza o seu “verdadeiro” Salão de Arte Moderna, mas sem conceituar o que ela entendia, naquele momento, por “arte moderna”. Flávio Krawczyk indica que a mostra era integrada apenas pelos sócios da entidade, numa seleção realizada pela própria diretoria. E, mais: os participantes, todos, já haviam sido selecionados para outros salões da Chico.¹⁸ “Portanto, não se trata de emergência de novos produtores no sistema das artes, apenas de uma reafirmação de elementos com certa inserção” (KRAWCZYK, 1997, p. 64).

Considerações finais

As inovações nas imagens impressas, o trânsito dos ilustradores, uma nova instância no campo artístico oriunda desses mesmos profissionais, a polêmica compreensão acerca da “arte moderna”. O panorama apresentado, mesmo que brevemente, permite perceber a tensão que engendrou a constituição do campo

artístico sulino na primeira metade do século passado. Lembrando, a partir de Pierre Bourdieu (1996), que no campo artístico, as tomadas de posição nos debates estéticos constituem a luta pela sobrevivência dos artistas dentro desse mesmo campo, como membros de um grupo que pleiteia a legitimidade da condição de artista pelo monopólio da definição e consagração de seus trabalhos e estilos de vida como artísticos. Na Porto Alegre das décadas de 1920 a 1950, assim como em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e mesmo Paris, os debates e alterações sobre o tema foram de natureza semelhante, com mudança de escala.

NOTAS

¹ O Instituto Livre de Belas Artes foi fundado em 22 de abril de 1908 por uma Comissão Central, dirigida por Olinto de Oliveira (1866–1956), que atuava como crítico de arte e de música do jornal *Correio do Povo*. Funcionou primeiramente como Conservatório de Música e, a partir de 1910, passa a oferecer aulas de desenho. A instituição mudou de nome várias vezes e sua história de conquistas e lutas foi discutida detalhadamente por Círio Simon, em sua Tese de Doutorado. Hoje a antiga escola é o Instituto de Artes da UFRGS (sobre o assunto, ver: SIMON, 2002; 100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios, 2012).

² GUIDO, Angelo. Arte moderna [conferência]. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18 out. 1925. p. 3 e p. 6.

³ GUIDO, Angelo. A pintura no Rio Grande. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 19 jan. 1929. p.13-15.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

⁶ GUIDO, Angelo. A Arte do Cartaz. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 23 jan. 1932. p. 4.

⁷ Infelizmente, não foram localizadas as datas de nascimento e morte da maioria desses artistas.

⁸ Flávio Krawczyk informa que, no seu grande período de atividades, de 1938 a 1964, a Chico Lisboa promoveu 14 salões de arte (KRAWCZYK, 1997).

⁹ Manoelito de Ornellas foi personagem marcante no cenário cultural rio-grandense ao longo da primeira metade do século passado, tendo integrado o grupo Verde-Amarelo nos anos 1920, em São Paulo. Iniciou sua vida pública como jornalista, escrevendo para o *Jornal da Manhã* e, em seguida, para *A Federação*. Em 1930, assumiu o cargo de diretor da Biblioteca Pública e, em 1943, por designação do presidente Getúlio Vargas, a direção do DEIP, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, o que lhe conferia, senão grande prestígio, pelo menos um certo desvelo entre os intelectuais do Estado. Lembrando que o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, foi criado por Getúlio Vargas em 1939. Segundo Ursula Rosa da Silva, o DEIP-RS foi estabelecido utilizando-se dos funcionários da imprensa oficial para o preenchimento de seus quadros, entre os quais Angelo Guido. Guido assumiu a Divisão de Cinema, Rádio, Teatro e Divulgação do DEIP-RS (SILVA, 2002, p. 293). Três anos depois, em 1945, passava a dirigir o Arquivo Público do Estado e, a partir de 1964, foi Adido Cultural junto ao Uruguai. Publicava regularmente na imprensa local, divulgando idéias plenamente afinadas ao ideário varguista.

¹⁰ É de se salientar que Manoelito tinha uma relação de amizade muito forte com Edgar Koetz, sendo que dois dos seus principais livros, pelo selo da Editora Globo, trazem ilustrações do artista: *Símbolos Bárbaros* (1943) e *Tiarajú* (1945).

¹¹ ORNELLAS, Manoelito. Elogio da Arte Moderna. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora Globo, 20 dez. 1941. p.VIII-1-4. Ano 13, nº 310.

¹² São os artistas: João Braga, Fernando Corona, Olavo Dutra, Jean-Jacques Fridolin, Oswaldo Goidanich, Vitório Gheno, Hilda Goltz, Fedor Kalinski (João Faria Viana), Edgar Koetz, Paulo Konow, Ana de Lourdes, Guido Mondin, João Mottini, Honório Nardim, Martin Obermeier, Carlos Alberto Petrucci, José H. dos Santos, Jaime Tongel, João Faria Viana (agora assinando com o seu próprio nome) e W. Wickert (Cf. KRAWCZYK, 1997, p. 62).

¹³ Flávio Krawczyk nos informa que a Casa da Cama Patente, como o nome indica, era uma loja especializada em camas da marca “Patente”, que pertencia à firma L.Liscio & Cia. A loja, como de resto todos os outros “bons estabelecimentos comerciais” de Porto Alegre, ficava na Rua da Praia (KRAWCZYK, 1997, p. 61).

¹⁴ Artes e Artistas – Encerrou-se, ontem, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas. In: *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 6 jan. 1942. p. 7.

¹⁵ ORNELLAS, Manoelito. Elogio da Arte Moderna. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora Globo, 20 dez. 1941. p.VIII-1-4. Ano 13, nº 310.

¹⁶ Neste mesmo ano, em 1942, a Chico Lisboa ainda promove, com a organização de João Faria Viana, um Salão Juvenil de Artes Plásticas, com iniciantes, na maior parte rapazes, de 14 a 18 anos. Possivelmente a maior parte dos expositores era oriunda da “Secção de Desenho” da Globo. Neste sentido, a iniciativa de Faria Viana em promover um salão juvenil corresponde à meta de estimular novos valores não incorporados à academia (KRAWCZYK, 1997, p. 63).

¹⁷ GUIDO, Angelo. Arte Moderna e Arte Clássica. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 10 jan. 1942. p. 6.

¹⁸ Participaram do Salão de Arte Moderna: Joel Amaral, Glênio Bianchetti, Alice Brueggmann, Cláudio Carriconde, Francisco Ferreira, Leda Flores, Gastão Hostaetter, Ado Malagoli, Carlos Mancuso, Hilda Mattos, Francisco Riopardense de Macedo, Iná Merlotti, Carlos Alberto Petrucci, Dorotéia Pinto da Silva, Vasco Prado, Ana Maria Ribeiro, Glauco Rodrigues, Carlos Scarinci, Vera Miriam Scherer, Carlos Scliar, Alice Soares, Francisco Stockinger, Gizah Tavares e Trindade Leal (Cf. KRAWCZYK, 1997, p. 64).

REFERÊNCIAS

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CATTANI, Icleia Borsa. *Arte Moderna no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte Editora, 2011.

CATTANI, Icleia Borsa. *Icleia Cattani*. Organizador: Agnaldo Farias. Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: *100 Anos de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: três ensaios*. Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões, Paulo Gomes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 17-75.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul. In: *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria da Cultura, 1992. p. 46-54.

KRAWCZYK, Flavio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre 1875–1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

RAMOS, Paula. *A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

RAMOS, Paula. *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*. 2007. 444 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 224 p.

SILVA, Ursula Rosa da. *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Angelo Guido – a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. 2002. 384 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS – Etapas entre 1908 e 1962 – Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

Paula Ramos

Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS, 2007). Professora-pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS, onde coordena o Bacharelado em História da Arte desde a sua implantação, em 2010. Crítica de arte, curadora e organizadora de publicações na área de artes visuais, entre as quais *A Madrugada da Modernidade* (Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006). Membro da ANPAP, da ABCA/AICA e do CBHA.