



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
Rosângela 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





Apontamentos sobre Construções Visuais

BLANCA BRITES

O Instituto de Artes (IA), em sua função de mobilizador de potências criativas, atuou e atua na formação e na legitimação da produção plástica do Rio Grande do Sul. Essa instituição vive hoje um misto de euforia e indagações por conta de seu recente centenário, comemorado em 2008, e, mais precisamente do centenário do Curso de Artes, criado em 1910.

Chegar a um centenário, seja de qual natureza for, leva inevitavelmente a reflexões de ordem retrospectiva e que, muitas vezes, podem resultar em acertos de contas. Como o sujeito de comemoração é o Instituto de Artes da UFRGS, queremos compreender seu papel como formador de uma classe artística. Contudo, enquanto instituição que aglutinou efervescências criativas ao longo desses anos, desvenda-se também um comportamento que, por vezes, em nome de regras estabelecidas, inibiu inovações artísticas que ocorriam fora dos seus limites espaciais. Certamente, essas duas situações manifestam-se concomitantemente, e o interesse aqui é apresentar pontos de intersecção entre ambas.

Para tanto, partimos de um marco referencial, o Salão Pan-Americano de 1958,¹ organizado em comemoração aos 50 anos do então Instituto de Belas Artes (IBA). A realização desse Salão, simbólica e concretamente, divide a história do atual

¹ Evento ocorrido em abril de 1958, nas dependências do IBA (atual IA).



Instituto de Artes em dois cinquentenários. Sob esse recorte, buscamos visualizar a produção de alguns artistas que fizeram sua formação, integral ou parcial, no IA, bem como a de seus docentes, não importando a extensão de sua permanência na instituição. Também destacamos eventos que interferiram nesse panorama artístico, agindo como forças que impulsionaram mudanças seguidas por alunos do IBA. Outro ponto de interesse é detectarmos como transcorria o ensino e a posição de seus docentes ante as inovações plásticas do momento. Nesse sentido, se muitos fatos não estão diretamente associados ao IA, interessam-nos pelas ressonâncias que provocaram na instituição. Assim, percorremos as duas décadas seguintes, finalizando este recorte, com a realização da quarta e última edição do Salão de Artes Visuais da UFRGS, em 1977. Esses Salões foram eventos distintos em momentos distintos, mas, em essência, mantiveram o mesmo princípio: mostrar a produção artística da época, sob a coordenação da instituição de ensino de arte mais antiga no Estado.

O Salão Pan-Americano

O Salão Pan-Americano contou com extensa programação entre exposições, conferências e concertos. Na grande exposição, as obras foram dispostas em todos os andares do prédio e, para apreciação das mesmas, era necessário percorrê-lo em sua extensão vertical, o que hoje seria visto como uma inovadora expografia (domínio inexistente à época). Percebemos de imediato que esse recurso foi empregado visando a um maior aproveitamento espacial, mas também como uma maneira de apresentar o próprio prédio e suas recentes inovações de espaço. As comemorações abrangiam as três áreas de atuação do IBA: música, teatro e artes plásticas, sem esquecer que também estavam expostos projetos de arquitetura.²

O referido Salão trouxe a Porto Alegre comissões de artistas da Argentina, da Bolívia, do Brasil, do Chile, dos Estados Unidos, do México, do Peru e do Uruguai.³ O Brasil teve representação de diversos Estados⁴: Santa Catarina, Paraná, Goiás, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, além de São Paulo e Rio de Janeiro. Nessa ocasião, foi também realizado o 1º

² O curso de arquitetura foi criado em 1944, ligado ao IBA.

³ Alguns artistas participantes: da Argentina: Noemí Gerstein, Julio Gero, Juan Carlos Castagnino; da Bolívia: Eduardo Spinoza; do Chile: Mireya Lafuente; dos Estados Unidos vieram painéis fotográficos sobre o ensino da Arte Teatral daquele país; do México: Raul Anguiano, Francisco Dosamantes, Jorge González Camarena; do Peru: Eduardo Moll; do Uruguai: Luiz Solari, Julio Verdie, Nelsa Solano Gorga, Carlos Páez Vilaró.

⁴ Alguns artistas participantes: de Santa Catarina: Ernest Meyer Filho; do Paraná: Guido Viaro, Oswaldo Lopes; do Distrito Federal (atual cidade do Rio de Janeiro): Abelardo Zaluar; Edson Motta, Frank Schaeffer, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Ernani Mendes de Vasconcellos, Humberto Cozzo, Leopoldo Gotuzzo; da Bahia: João José Rescala; do Estado do Rio (que tinha como capital Niterói): Aluizio Valle; de São Paulo Arlindo Castelanne,



Congresso Brasileiro de Arte, contando com nomes expressivos, dentre os quais: Mario Barata, Flexa Ribeiro, Quirino Campofiorito, Pietro Maria Bardi, Sergio Milliet, Jorge Amado e Luiz Martins. Na mostra de artes plásticas, foi significativa a ausência de representantes da modernidade mais arrojada de Rio de Janeiro e São Paulo. Em contrapartida, prestigiaram o Congresso de Arte nomes vinculados à atualidade teórica, como os acima citados.

O evento, em seu todo, foi considerado um sucesso e marcou o início do encerramento de uma era, pois, nessa ocasião, Tasso Corrêa⁵ anunciou seu afastamento da direção da instituição, após 20 anos no cargo. Mas foi na década seguinte que se consolidou o afastamento dessa geração que, desde os anos 1930, havia realizado a segunda estruturação do então IBA,⁶ – colocando-o em um novo espaço físico,⁷ adequado às suas necessidades de então – e que também moldara a identidade artística da instituição.

Quanto aos jovens ainda em formação, embora tivessem acolhido bem o evento e participado do mesmo, como foi o caso de Regina Silveira, Waldeny Elias, Cláudio Carriconde, Rubens Costa Cabral, Avatar Moraes (estes, inclusive, recebendo menção honrosa por seus trabalhos), algumas manifestações mostravam inquietações entre eles. Veremos que os nomes citados, mais tarde, trouxeram novos encaminhamentos para a arte entre nós.

Arcângelo Ianelli, Glycério Carnellosso; de Minas Gerais: Sylvio R. Aragão; de Goiás: Frei Nazareno Confaloni; do Rio Grande do Sul citamos mais alguns, além dos já indicados: Francisco Stockinger, Sônia Ebling, Antonio Caringi, Zoravia Bettiol, Glênio Bianchetti, Carlos Alberto Petrucci, Glauco Rodrigues, Alice Soares, Ado Malagoli, Joel Amaral, Bruno Vinsentin.

⁵ Tasso Corrêa foi diretor do IBA de 1936 a 1959.

⁶ Aos poucos, despediam-se Tasso Corrêa (1901-1977) que se aposentou naquele ano, Angelo Guido (1893-1969) em 1964; Fernando Corona (1895-1979), que foi aposentado compulsoriamente em 1965; João Fahrion (1898-1070) que atuou até o fim da sua vida, em 1970; Aldo Locatelli (1915-1962) que faleceu precocemente.

⁷ Espaço no qual ainda permanece o IA, obviamente em nada condizente com as necessidades atuais.



Foto: Arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Regina Silveira
Sem título, 1962, 46 x 32,5cm, nanquim sobre papel.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Cláudio Carriconde
Maja, 1973, 46 x 35cm, óleo sobre madeira.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, RS.

concretistas através do Grupo Ruptura.⁹ Já no Rio de Janeiro, o panorama era dominado pelo neoconcretismo que tinha como representante o Grupo Frente.¹⁰ Independentemente de seus méritos, cada grupo marcava presença na

Após celebrar seu cinquentenário, outro fato marcou o IBA, tanto simbólica como formalmente: sua reintegração definitiva à Universidade. Depois de décadas de muita batalha jurídica, dentro e fora da instituição, em 1962, sob a direção de Aurora Desidério, o Instituto de Belas Artes foi reintegrado a então Universidade do Rio Grande do Sul,⁸ passando a ser denominado Escola de Artes. Simbolicamente, voltar a fazer parte da Universidade conferia às artes o reconhecimento de igualdade das demais áreas do conhecimento. Essa reintegração acarretou adequação às exigências da burocracia universitária, que repercutiram formalmente em alterações na estrutura pedagógica e na prática de ensino da instituição.

No panorama cultural brasileiro, considerando o final dos anos 1950, a Bienal de São Paulo afirmava-se cada vez mais; Brasília, ainda um canteiro de obras, apressava-se em mostrar ao mundo o audacioso projeto de cidade mais moderna do momento; a Bossa Nova fazia sua ronda pelos bares da zona sul carioca; o Cinema Novo preparava-se para ir a Cannes, onde, mais tarde, ganharíamos nossa primeira e única Palma de Ouro; enquanto o futebol massageava a autoestima brasileira com a conquista da primeira Copa do Mundo, e, em 1963 a mulher mais bonita do universo era uma gaúcha! Enquanto isso, nas artes plásticas, a produção artística paulista alinhava-se a uma modernidade identificada com a abstração geométrica dos

⁸ Origem da atual Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁹ Desde 1952, artistas mais inovadores estavam alinhados ao Concretismo, entre esses, Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Waldemar Cordeiro (1925-1973).

¹⁰ Participaram do Grupo Frente artistas influentes, como Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920 - 2001), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Abraham Palatnik (1928), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), dentre outros.



disputa por manter a supremacia artística no País, o que reproduzia a mesma disputa que se processava no contexto político e no econômico.

O Salão Pan-Americano havia sido um sucesso local, como já indicamos, mas sem repercussões significativas para um arejamento da arte entre nós. Aqui, vivíamos a consciência do distanciamento das inovações, que era visto por alguns como um marasmo, sobretudo nas artes plásticas. Mas, dialeticamente foi esse mesmo marasmo o estopim para as mudanças que ocorreram no início dos anos 1960, anunciando um clima de renovação no âmbito artístico. Essa situação se refletia no campo sociocultural como um todo, conjuntura na qual transitavam representantes da classe artística, intelectuais vinculados ao meio, como críticos, historiadores e formadores onde se encontravam docentes do IBA, bem como no incipiente mercado de arte, com as primeiras galerias comerciais e seus colecionadores. A inexistência de propostas para uma política cultural também favorecia a situação de então, por exemplo, lamentava-se, à época, a falta de sede para o Margs, o que parece ser uma situação de constância entre nós, bastando pensarmos nas necessidades do momento. Todo esse conjunto, tanto de atores como de regras institucionais, formava o chamado sistema de artes¹¹ que aos poucos se estruturava entre nós, assim como em outras “periferias” do País, e que se impôs com maior força nas décadas seguintes.

A situação no IBA

Ao indagarmos como essa situação era vista no IA da época, tanto pelos alunos como pelos professores, detectamos alguns pontos contraditórios. Por exemplo, diante das inovações da abstração geométrica vigente em centros hegemônicos como Rio de Janeiro e São Paulo, Fernando Corona, nome de respeito por sua produção artística, por sua dedicação docente, assim como pela defesa acirrada de suas ideias, explicitava com orgulho o fato de seus alunos não estarem interessados em seguir as normas ditadas pelos grandes centros. Corona (1997, p. 92), referindo-se ao Grupo Bode Preto, deixava clara sua opinião: “Enquanto, no Rio e São Paulo, o cosmopolitismo concretista está na moda, os nossos jovens artistas gaúchos buscam no expressionismo a maneira de como plasmar seu pensamento livre ante os problemas autóctones, que são certamente suas próprias verdades”. Considerando essas colocações, percebemos que não havia um desconhecimento da

¹¹ Sobre o tema consultar a tese de doutorado defendida na USP, em 1990 por Maria Amélia Bulhões: *Artes plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70*.



Léo Dexheimer
Crianças com uma cabra, 1958, 34,9 x 25cm, nanquim sobre papel.
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre,
Porto Alegre, RS.

mesmo quando os alunos se direcionavam à abstração, seguiam composições preponderantemente alinhadas à abstração informal, bem distanciadas da abstração geométrica eleita pelos artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Forte entre nós, o vínculo com a figuração foi ainda mais reforçado a partir dos anos 1940, com a construção da imagem do

produção praticada fora de nossas fronteiras. Havia, antes de tudo, um distanciamento intencional que demonstrava a busca por uma autonomia, o que, no entanto, não se manifestava em propostas inovadoras entre nós.

Nesse clima, aos poucos foram surgindo grupos insatisfeitos com a situação vigente, que opunha figuração e abstração, como o Grupo Bode Preto. Este teve curta duração (1958-1960), mas foi o suficiente para insuflar mudanças, no que foi incentivado por Fernando Corona. O grupo era formado por alunos do IBA, inicialmente composto por Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Joaquim da Fonseca, Cláudio Carriconde e Francisco Ferreira (que não seguiria nele). Seus membros, embora não pegassem o rompimento com a figuração, lançavam-se a novas pesquisas formais, com linhas próprias a cada integrante, mas com predomínio expressivo. No geral, no final dos anos 1950, a comunidade artística gaúcha, sobretudo no domínio das artes plásticas, tanto no bidimensional como no tridimensional, ainda se mantinha vinculada à figuração realista. Em parte, isso resultava do ensino acadêmico empregado no IBA, que, desde sua criação, permanecia vinculado a um alinhamento figurativo que se expandia em vários direcionamentos, como o de um realismo fantástico, um realismo de cunho social, herança do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura, ou, ainda, de um realismo expressionista. No IBA,





Zoravia Bettiol
O mágico, 1962, 78 x 51 cm, xilogravura.
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

gaúcho¹² identificada com as tradições campeiras, mostrada em expressiva linguagem realista. Sempre de grande aceitação popular, foi amplamente difundida através do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura de Porto Alegre,¹³ como já citado. Entre os artistas participantes, estavam Glênio Bianchetti, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves.¹⁴ Não escondiam seu engajamento político, identificado na época com o Partido Comunista, de onde deriva a atração pelo realismo social. Assim, podemos aferir que, em parte, esses grupos colaboraram para a permanência da figuração no Rio Grande do Sul, na década de 1950.

Também na gravura, encontramos Zoravia Bettiol,¹⁵ que, na década de 1960 avançou nessa área com a série de xilogravuras a cores intitulada *Namorados*, na qual o domínio formal está impregnado de um lirismo figurativo. A artista, sem abandonar suas pesquisas em gravura, destaca-se também por seus trabalhos em tapeçaria, alguns verdadeiros objetos. Ressaltamos que essa técnica se modernizou acompanhando as inovações artísticas e era mundialmente reconhecida e legitimada pelos grandes centros internacionais nos anos 1970. Zoravia foi uma ativa participante nas mobilizações culturais, sendo uma das que despertou a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, vulgo Chico Lisboa, no final dos anos 1970, para que a mesma chegasse ao importante reconhecimento de seu papel nas artes plásticas.

¹² Vale lembrarmos a criação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) em 1948, e a escultura elaborada por Antonio Caringi representando o gaúcho em traje típico, colocada na entrada de Porto Alegre como símbolo da cidade.

¹³ Ver a publicação de Carlos Scarinci, originada de sua dissertação de mestrado, que é uma obra referencial: *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*.

¹⁴ Danúbio Gonçalves foi professor do IBA de 1969 a 1972.

¹⁵ Zoravia Bettiol (Porto Alegre, RS, 1935) também participou do Clube de Gravura. Em 2007, realizou grande retrospectiva no Margs.



Foto: Arquivo da artista.



Os docentes

Ainda marcaram a gravura, mas nem sempre com cunho figurativo, nomes indispensáveis, como Armando Almeida, Paulo Peres, Luiz Barth, chegando ela aos anos 1980 com Anico Herskovits, Ana Alegria, Regina Olweiller, Maria Lucia Cattani, José Carlos Moura, todos com formação total ou parcial no Instituto de Artes.

A vinda de Ado Malagoli¹⁶ no início dos anos 1950, sem dúvida, agitou o meio artístico local e, sobretudo, o ensino no IBA. Como docente, Malagoli propiciou maior abertura aos alunos de pintura, seu domínio por excelência, para que os mesmos elaborassem trabalhos a partir de seus interesses interpretativos, fosse através da síntese ou da expressividade formal, embora os mantivesse vinculados à figuração. Aos poucos, experiências abstratas instauraram-se em suas aulas, mas de maneira empírica, sem embasamento teórico. O próprio Malagoli dirigiu-se à abstração, como constatamos na sua polêmica exposição na Casa das Molduras, em 1960.

Nossos artistas, tanto no bi como no tridimensional, permaneciam vinculados à figuração, o que não significa um demérito, uma vez que abstração pura nunca foi nosso forte. Parece haver momentos em que os artistas ensejam o rompimento com a figuração, passando pela experiência da abstração como um necessário processo de trabalho. Mas o *retour à l'ordre* está sempre prestes a entrar em ação, talvez por imposição do mercado, talvez pela afinidade atávica que mantemos com a imagem.

¹⁶ Ado Malagoli (Araraquara, SP, 1906 - Porto Alegre, RS, 1994), em 1952, a convite de Angelo Guido, veio lecionar no IBA.



Anico Herskovits
Terra de sonhos, 1995, 25,5 x 320cm (aberto) 25,5 x 19,5cm (fechado), xilogravura.
Coleção da artista, Porto Alegre, RS.



José Carlos Moura
Sem título, 1977, 70 x 50cm,
gravura em relevo.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Armando Almeida
A construção – acidente I
1977, 37 x 23,4cm, xilogravura.
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli /
Prefeitura de Porto Alegre,
Porto Alegre, RS.





Foto: Arquivo da coleção.



Ana Alegria
Sem título, 1984, 40 x 58cm, serigrafia.
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

avanços das vanguardas do início do século XX. Esse artista, no entanto, mantinha-se informado das inovações estilísticas e tinha plena consciência da necessidade, segundo suas próprias palavras, de que “Para criar não se podia estar preso a convenções”. Isso, no entanto, não o impediu, assim como a Ado Malagoli, de rechaçar a *pop art* como um escândalo quando esta aportou entre nós, com a exposição 5 Pintores de Vanguarda (1965), como veremos mais adiante. Junto a esses artistas professores citamos também João Fahrion, que trazia uma linguagem formal mais aberta, por sua experiência na *Revista do Globo*,¹⁷

¹⁷ Sobre o tema, Paula Ramos apresentou sua tese de doutorado *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*, no PPGAV do IA-UFRGS, em 2007.





o que muito influenciou as gerações que passaram por suas aulas. Mas, como os demais professores, também defendia a permanência da figuração. Alice Soares e Christina Balbão, embora conservassem na sua prática artística a tradição figurativa, eram arejadas e mantinham-se a par dos acontecimentos do centro do País. Como professoras de desenho, tiveram, desde os anos 1950, importante papel na formação dos jovens que passaram pelo IBA. Além da preocupação didática dirigida a que seus alunos compreendessem o valor de cada traço, havia, também, por parte delas, um esforço para que eles compreendessem que conquistar seu espaço no meio artístico exigia outros engajamentos, como o constante aperfeiçoamento. Alice Brueggemann, também egressa da instituição, ainda que não tenha lecionado no IBA, foi importante figura nesse meio. Ela marcou sua presença desenvolvendo instigantes pesquisas em sua pintura e tendo a figura humana como seu centro de interesse. Destaca-se nas suas obras a tonalidade das cores suaves e brandas, com muito *sfumatto*, unindo a figura e o fundo, recursos também aplicados às suas naturezas mortas.

Assim, a década de 1960 iniciou aqui com a convivência de vários tipos de figuração. Como já indicado, a ordem “natural” seria, então, que todos se encaminhassem para a figuração. No entanto, a abstração fazia-se presente de forma ainda incipiente, repercutindo entre os artistas



Alice Brueggemann
Flautista, 1965, 79,8 x 59cm, óleo sobre tela.
Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Yeddo Titze

Abstrato (acima), 1961, 64 x 92cm, óleo sobre tela.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, RS.

Sem título (à dir.), 1961, 72,5 x 92cm, técnica mista.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, RS.

Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



mais jovens e o público mais cosmopolita adepto de inovações. Destacamos que muitos se valeram da abstração como experimentação, mas retornavam ao predomínio de imagens identificadas.

Na pintura, alguns alunos, na época, iniciaram incursões pela abstração, como Yeddo Titze,¹⁸ Rubens Cabral¹⁹ e Nelson Wiegert. Nestes, é possível acompanharmos um percurso progressivo, onde a figura foi sendo cada vez mais estilizada até chegar à completa eliminação, processo que demonstra a consciente intenção de mudança dos citados artistas. Regina Silveira também passou por esse processo.

¹⁸ Yeddo Titze (Santana do Livramento, RS, 1935), fez sua formação no IBA e, tendo ganhado bolsa de estudos, permaneceu em Paris de 1960 a 1962. Em seu retorno, passou a lecionar em Santa Maria, onde criou a disciplina de Tapeçaria, técnica na qual se havia aperfeiçoado no exterior.

¹⁹ Rubens Galant Cabral (Porto Alegre, RS, 1928-1989).





Rubens Cabral
Paisagem com barcos, 1959,
73,5 x 60,5cm, óleo sobre tela.
Acervo da Pinacoteca Aldo
Locatelli / Prefeitura de Porto
Alegre, Porto Alegre, RS.



Luiz Barth
Reestruturação icônica V, 1975,
57,5 x 39,5cm, serigrafia.
Museu de Arte do Rio Grande
do Sul Ado Malagoli,
Porto Alegre, RS.

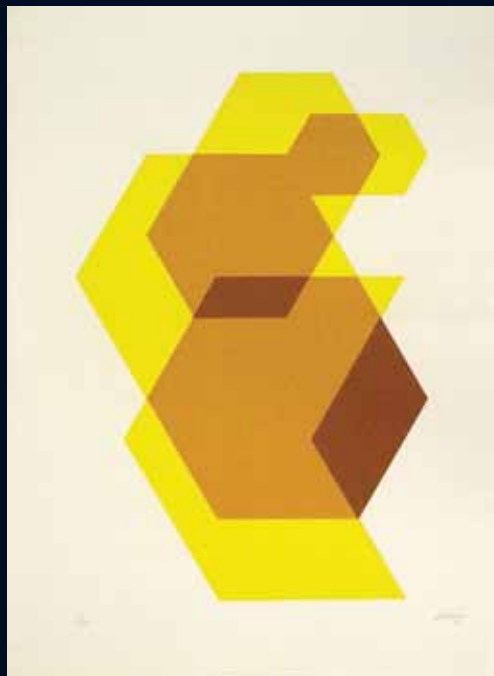
Yeddo Titze, recém-formado, partiu para Paris, onde, no início dos anos 1960, conheceu outros domínios artísticos, como a tapeçaria. Embora a Cidade Luz estivesse às escuras, perdendo seu terreno para o novo continente americano, ainda guardava seu charme, sobretudo para jovens iniciantes. Algumas de suas obras abstratas, inovadoras para a época, traziam colagens com restos de jornal. Rubens Cabral, que também integrou o corpo docente do IA–UFRGS, ainda nos anos 1960, lançou-se à procura de atualização através da abstração. Como os demais, ele passou pelo processo de síntese da figura. No início dos anos 1970, juntamente com os colegas Rose Lutzenberger²⁰ e Luiz Barth,²¹ lançou o álbum de serigrafias

²⁰ Rosa Maria Lutzenberger assina Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929).

²¹ Luiz Fernando Voges Barth (Taquara, RS, 1941).



Serigrafias do álbum *Visão multidimensional*, 1971, 66,5 x 48,5cm, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



Luiz Barth



Rose Lutzenberger



Rubens Cabral

intitulado *Visão multidimensional*, cujas composições geométricas abstratas eram resultantes da pesquisa em que exploravam as possibilidades de transformação de um hexágono através de recortes e rebatimento das partes resultantes. Rose Lutzenberger, nesse mesmo momento, já desenvolvia seu trabalho com peças modulares geométricas em metal pintado, com a qual recebeu o Grande Prêmio no Salão de Artes Visuais da UFRGS de 1970.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Nelson Wiegert

Abstrato, 1965, 85 x 101cm, técnica mista e colagem sobre tela.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, RS.

Nelson Wiegert,²² enquanto aluno do IBA, também transitou pelas composições abstratas, nas quais inseria elementos. Talvez seja o mais arrojado dos três. Após receber o 2º Prêmio no Salão Cidade de Porto Alegre de 1965, optou por radicalar-se na Alemanha, onde permanece até os dias de hoje.

Rose Lutzenberger

Sem título, sem data, 100 x 50 x 40cm, metal.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, RS.

²² Nelson Wiegert (Tuparendi, RS, 1940), já no final dos anos 1960 fixou residência na Alemanha, onde continuou seu trabalho em pintura juntamente com atividades de galerista.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Waldeny Elias
Momento I, 1973, 90,5 x 60cm, óleo sobre eucatex.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

Figuração *versus* Abstração

Considerando a produção artística local, tanto pelo ensino quanto pela precariedade do sistema comercial vigentes, jovens uniam-se em busca de novas propostas que, se não eram de grandes rupturas, eram indicativos dos caminhos próprios em que eles se afirmariam posteriormente com justa repercussão.

Waldeny Elias,²³ quando entrou no IBA, já trazia alguma experiência adquirida em ateliês de artistas uruguaios. Seu encaminhamento para a pintura estava associado à conquista de alto domínio técnico, o que, sem dúvida, se materializa em suas obras. Nos anos 1970, sua pintura era impregnada de mistérios, lembrando uma temporalidade metafísica, onde os planos de cor ora são luminosos, ora são dominados pelo silêncio. Há momentos, ainda, em que ele cria situações que beiram o “surreal”, porém distante dos dogmas surrealistas. Elias desenha com a cor, o que não significa nenhum desabono, nem ao pintor, nem ao desenhista. Nesses espaços construídos com a cor, ele deixa flutuar pequenos elementos, como uma flor, uma fruta,

²³ Waldeny Elias (Capoeiras, depois Nova Bassano, RS, 1931 – Porto Alegre, RS, 2010).





um pássaro ou um elemento híbrido, de maneira a desafiar a lei da gravidade. E, nesse momento, a figura humana²⁴ é descartada, embora já tivesse usado esse tema.

Nessa trilha teve como parceiro Antônio Gutierrez,²⁵ artista também valorizado pelo domínio técnico. Nessa época, valia-se de uma paleta mais sóbria, com a qual explorava a construção de espaços arquitetônicos que levavam a um mergulho interior. Em outros momentos, os mistérios da cor estão presentes nas naturezas mortas. Esse artista, sempre arredio ao sistema de galerias, realizou poucas individuais e radicou-se em Maçambará, cidade onde permaneceu em um retiro produtivo, alheio às repercussões de suas obras.

Elias e Gutierrez desenvolveram linguagens próprias, que os distanciavam das efervescências do momento. Hoje, no entanto, são reconhecidos como referenciais para muitos artistas, como Carlos Pasquetti, Alfredo Nicolaiewsky e Mário Röhnelt.

²⁴ Elias retratou inúmeras personalidades da época, mas, naquele momento, não havia espaço para a figura humana em suas composições.

²⁵ Antônio Gutierrez (Maçambará, RS, 1934-2004). Conforme Marilene Pieta, passou a frequentar o IBA na companhia do seu tio, Vítor Neves, músico e professor naquela escola.



Antônio Gutierrez
Natureza morta, 1967, 83,5 x 53,5cm, óleo sobre aglomerado.
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.



Paulo Peres,²⁶ ativo aluno do IBA, dedicou-se ao desenho e à gravura, área na qual foi contratado como professor em 1968, na então Escola de Artes. Ainda nessa década, integrou o corpo docente do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Seu trabalho, nesse período, caracterizava-se pela

[...] fidelidade à figuração, elo que permeia a diversidade de sua obra. Figuração esta sempre presente, seja nas linhas limpas, rápidas do desenho – tal como ocorre nos desenhos que registram, por exemplo, as férias na praia e o domingo no parque –, seja nos desenhos que seguem pelos caminhos do devaneio, ou, ainda, na pintura na qual, por evidência da cor, a figuração passa a conversões mais complexas. (Brites, 1999, p. 13)

Eventos

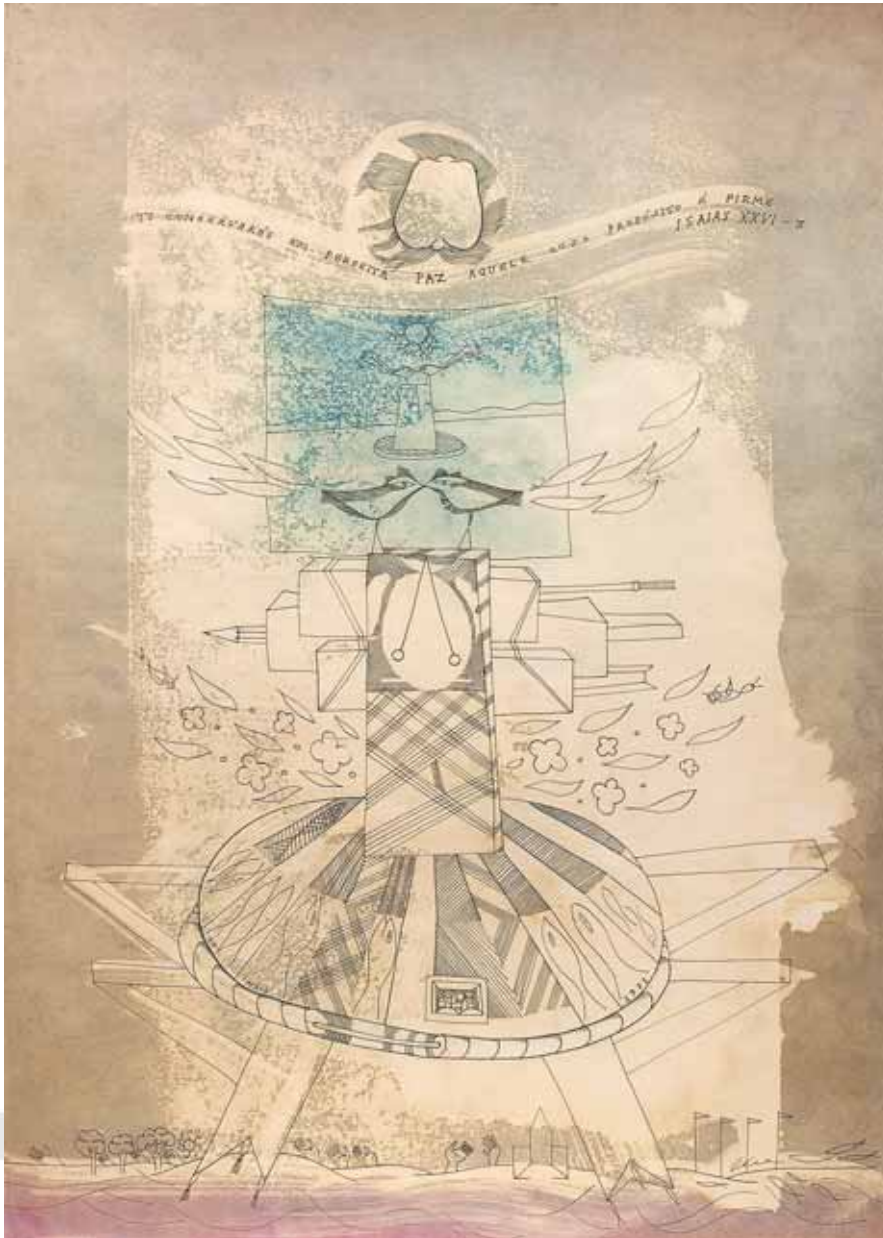
É natural que, na elaboração de seus trabalhos, os jovens artistas apresentassem influências vindas de diversas fontes, dentre as quais, exposições, salões, debates, cursos, viagens e outros. Selecionamos aqui alguns eventos que traziam inovações que demoraram a entrar no prédio da rua Senhor dos Passos.

No início dos anos 1960, como já apresentamos, o panorama artístico estava marcado por um continuísmo, mas também pelas inquietudes dos jovens estudantes. Começava a esquentar o clima das declarações e das manifestações sobre a função social do artista e também sobre se a arte feita aqui correspondia às expectativas locais, já que, como vimos, parecia haver uma blindagem em relação ao resto do País. Toda essa situação



Paulo Peres
Sem título, 1976, 34,5 x 24cm, nanquim e aquarela sobre papel.
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

²⁶ Paulo Peres (Arroio Grande, RS, 1935).



Ênio Lippmann

Desenho VI, 1969, 70 x 49,5cm,
nanquim e aguada sobre papel.

Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura
de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

Paulo Peres

*Tu conservarás em perfeita paz aquele cujo propósito é firme –
Isaias XXVI-3.*

1971, 65 x 45,5cm, nanquim e aguada sobre papel.
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

Blanca Brites 95





foi abordada com Iberê Camargo,²⁷ artista convidado pela Divisão da Cultura, no final do mês de novembro de 1960, para debater com a classe artística a situação da arte entre nós: “Para mexer com o marasmo cultural de Porto Alegre”, palavras do artista. Presentes nesse debate estavam Erico Verissimo, Xico Stockinger, Waldeny Elias, Regina Silveira, Paulo Peres e Ênio Lippmann, dentre outros tantos.

Esse evento ocorreu no Teatro Equipe,²⁸ com acaloradas manifestações, tanto da parte dos que, ao lado de Iberê, viam nosso “marasmo cultural” como consequência do distanciamento da modernidade, sobretudo no que se refere à arte abstrata, como de outros que pretendiam defender a estrutura vigente. Após o evento, as manifestações acirraram-se, o que pode ser ilustrado com a carta de Iberê Camargo dirigida à Lara de Lemos,²⁹ na qual o pintor faz uma severa crítica à atitude fechada dos intelectuais e artistas ante a arte moderna. E, por sua vez, Fahrion,³⁰ em texto enviado ao jornalista Aldo Obino,³¹ soltou farpas a Iberê. Citamos partes mais relevantes de ambas:

Caro amigo A.O.

Seja-me permitida uma palavrinha na confusão dos descontroles opinatórios na mesa-redonda, no tribunal pelas transmutações dos valores em arte! (sic)

Dom Quixote pra lá, Don Quixote pra cá, eis que me apresento seguidamente qualificado para “opinar” e desde que me sinto à vontade pela permanente ausência aqui mencionamentos em alusões propagandísticas e em queixa ao marasmo artístico aqui na nossa terrinha. (sic)

Temos bons artistas, oh lá lá!... Vão desde às florinhas aos bozinhos no campo, às fontes que não tem mais riacho e até aos inconformados no seu canto-chão da miserabilidade abstrato-cubista-expressiva e como última aquisição revolucionante, os carretelismos egocêntricos – solétricos com todas as possibilidades de visualizações esotérico-metafísica e de profunda geometrização para o infinito do absurdo divino. (sic)

Nesse sentido, um abraço geometrizado. João Fahrion.

Porto Alegre, 28.11.1960.

Segue o texto de Iberê também publicado no mesmo jornal, alguns dias depois, e dirigido à jornalista e poeta Lara de Lemos.

²⁷ Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 - Porto Alegre, RS, 1994) partiu para o Rio de Janeiro com bolsa do Governo do Estado em 1942, mas, em muitas oportunidades, fez longas estadias em Porto Alegre, onde dava cursos de gravura, como em 1965 no Margs.

²⁸ Na época, o Teatro Equipe tinha uma galeria de arte que era dirigida por Waldeny Elias.

²⁹ Lara de Lemos (Porto Alegre, RS, 1922), poeta e jornalista, vive no Rio de Janeiro.

³⁰ Comunicação de João Fahrion publicada no jornal *Correio do Povo* em 28 de novembro de 1960.

³¹ Aldo Obino (Porto Alegre, RS, 1913), começou a trabalhar no jornal *Correio do Povo*, em 1934. Escreveu também para o jornal *A Nação*.



Lara,

Respondendo a você, Lara Lemos, torno minha carta extensiva à escultora Neusa Mattos e ao público que superlotou o Teatro Equipe para debater o que se chamou, com propriedade ou não, “marasmo cultural”.

Compareci ao Teatro Equipe a convite, para manter um diálogo com o público sobre artes visuais e seu desenvolvimento no Rio Grande.

Este diálogo não houve: ninguém propôs nada. Permaneci no debate como ouvinte e penso ter tido o proveito que semelhante situação oferece.

Minha crítica ao ensino artístico (veja-se a entrevista ao amigo Ruy Carlos Ostermann, do *Correio do Povo*) não visava à Escola de Belas Artes de Porto Alegre, mas, é óbvio, abrangia toda uma experiência que é bastante longa, pensosa e vivida.

Frequentei o curso primário, as aulas de pintura e modelagem da Escola de Artes e Ofício de Santa Maria, o ginásio, o Instituto de Belas Artes desta cidade, fui um dos fundadores do Grupo Guignard, no Rio, e, mais tarde, frequentei museus e ateliês da Europa.

Apenas anunciei minha desaprovação pelos métodos em que fui educado – concordo, concordo tê-lo feito com veemência, eu os senti na carne –, desencadeou-se aquela discussão improdutiva que todos presenciaram.

Calei. Não me senti na condição de réu ou condenado como diz Neusa Mattos, mas na situação de um homem que, antes, durante e após o debate, foi entendido por poucos.

Ao citar A. Lothe, Léger e outros, e ao aludir à problemática da arte moderna, pretendi colocar a questão nos seus termos próprios por entender ser esse o único meio de estabelecer o entendimento entre o público e artista.

Desejava que, sem ideias preconcebidas, se atentasse para a nova posição dos artistas válidos e atuantes da nossa época, diante de um mundo que se transforma. A partir de Cézanne, surgiu um novo mundo plástico, rico de novas possibilidades e que se amplia sempre mais.

Como resposta, tive o silêncio, como antes já sentira a ironia.

Nada disso teria acontecido, se o Rio Grande espichasse o pescoço fora das suas fronteiras (sic) e desse uma bombeada funda no mundo que o cerca. Com esse gesto simples e até anatômico, veria que hoje outras são as formas de expressão e que outros são também os meios.

A anatomia, que citei como mero exemplo, voltou ao necrotério, e o ponto de fuga concentrou-se na lente da máquina do fotógrafo.

A natureza, no meu caso, o carretel da costureira, não é mais que pretexto para pintar um quadro. A arte é conhecimento, mas uma outra forma de conhecimento.

Quanto à participação do artista nos problemas de seu tempo, está implícita em sua obra. Se assim não fosse, a obra seria sem validade e jamais atuaria como forma de conhecimento

Eu, como se fosse D.Quixote, li livros de cavalaria e saí pelo mundo. Quem tiver inquietação que faça o mesmo.

Para finalizar, repito o que já disse: o homem e o tempo, ou seja, a vida e a morte modelam o mundo.



Fiquem com o tempo aqueles em que o pensamento moderno não penetra.
Cordialmente,
Iberê Camargo.³²

Como podemos constatar, aquela década iniciou e presenciou grandes efervescências; novas perspectivas estavam a caminho, tanto no âmbito artístico-cultural, como no político, e o marasmo até então vigente foi banido. Quanto às mudanças políticas, é desnecessário lembrarmos as consequências do golpe de 1964.

Logo após o referido debate, durante o mês de dezembro, Iberê coordenou um ateliê de pintura em uma pequena sala, nos altos dos abrigos dos bondes, na Praça XV, com o apoio da Difusão de Cultura. Desse curso, participaram Regina Silveira, Paulo Peres, Antônio Gutierrez, Ediria Carneiro, Carlos Velasco, Lucia Pegoraro, Susana Mentz, Clébio Sória, Ênio Lippmann, Maria de Gesu e Walkiria Borba, a maioria alunos do IBA. De fato, o referido evento provocou expressivas consequências, pois foi o nascedouro do atual Atelier Livre da Prefeitura,³³ como é mais conhecido, espaço que teve momentos de grande importância no panorama artístico sul-rio-grandense, além de firmar nos jovens participantes a busca de caminhos inovadores para sua produção plástica.

O citado curso de Iberê também colocou em cena o jovem Carlos Scarinci.³⁴ Seu papel no grupo era trazer aportes teóricos da estética moderna, questões distanciadas da realidade gaúcha. A partir de então, ele passou a ser atuante no panorama artístico local e, ainda nessa década,³⁵ assumiu a direção do Margs.

Se o panorama artístico se mostrava em ebulição, vários componentes colaboravam para isso, como a conferência de Walter Zanini³⁶ no IBA, em 1964, intitulada *Raízes da Arte Contemporânea*, na qual trazia as inquietações que marcavam a arte paulista do momento e também procurava *in loco* ver a arte aqui proposta.

³² Carta transcrita por Aldo Obino em 7 de dezembro de 1960. Ver *Aldo Obino – notas de arte*, organizado por Cida Golin (2002, p. 114-117).

³³ O Atelier Livre comemorou, em 2010, seu cinquentenário.

³⁴ Carlos Scarinci (Porto Alegre, RS, 1932): formado em Filosofia pela UFRGS, fez seu mestrado na USP, sendo o tema de sua dissertação *A gravura no Rio Grande do Sul*, publicada pela editora Mercado Aberto e considerada obra referencial sobre o assunto. Scarinci também foi professor de História da Arte no IA.

³⁵ No período de 1964 a 1967, foi diretor do Margs. Scarinci voltou a esse mesmo cargo como membro de um triunvirato, junto com Vasco Prado e Mirian Avruch, esta última quem de fato dirigiu o museu nesse período.

³⁶ Zanini estava trazendo ao Margs a mostra 1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional. Em outubro do mesmo ano, expunham desenhos e pinturas no Margs os artistas Giselda e Nelson Leiner.



Enquanto diretor do Margs, Scarinci foi, em parte, o responsável pela vinda da polêmica exposição 5 Pintores de Vanguarda de São Paulo, formado por um grupo de artistas arquitetos paulista.³⁷ Pela primeira vez, estava sendo apresentada uma arte radicalmente inédita em relação ao que, até então, era feito aqui. Essa exposição provocou intensas reações tanto da imprensa como de alguns artistas, que reagiram de maneira conservadora diante das obras vinculadas à linguagem *pop*, como foi o caso de Fernando Corona e Ado Malagoli. Cabe ressaltarmos que, em São Paulo, essa mesma exposição também havia provocado reações desfavoráveis por parte do público. Dayse Peccinini (1999, p. 140) coloca com propriedade como repercutiu essa exposição entre nós:

[...] compreende-se que a exposição dos cinco arquitetos paulistas chocou o ambiente de Porto Alegre, porque, como a maior parte do país, a relação da arte com a realidade nacional se fazia mediante o folclore, o ingênuo, ou, ainda, um realismo fantástico, ou, então, expressionista – neste último caso, um realismo convencional, do socialismo de antes da guerra.

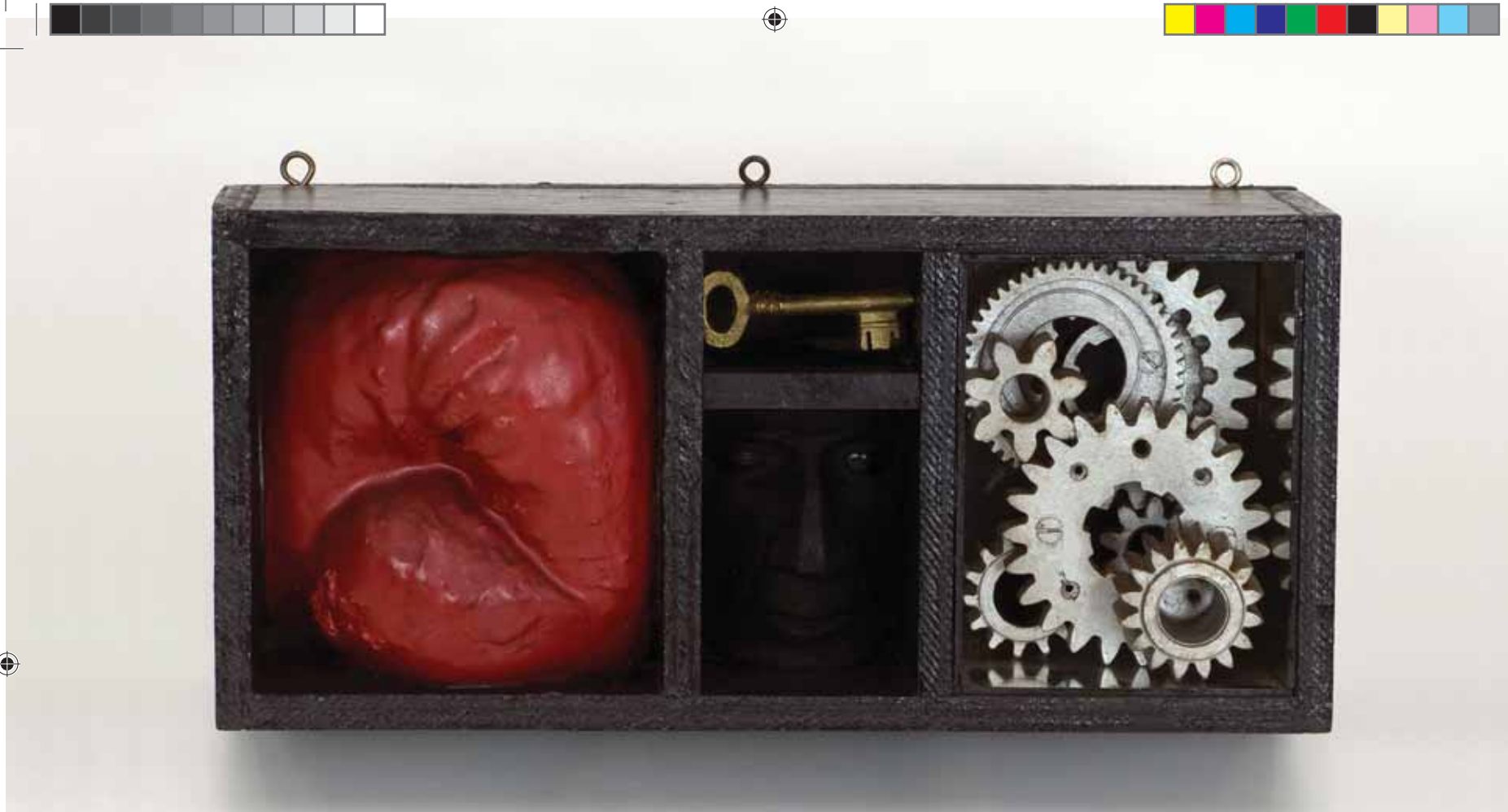
Dentro desse panorama de inovações, uma presença marcante foi a de Avatar Moraes,³⁸ artista que mantinha estreita ligação com a vanguarda carioca, tendo com ela participado de inúmeras exposições, como a Opinião 66. Avatar agia como ressonância das inovações que dominavam o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, como podemos ver em alguns dos seus trabalhos, precursores do formato caixa-objeto entre nós. Ele foi um dos mais instigantes artistas a furar bloqueios, fossem estes geográficos, ideológicos ou artísticos. Em meados dos anos 1960, partiu para lecionar na novíssima Universidade de Brasília,

³⁷ O grupo era composto por Sérgio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro, Sílvio Oppenheim e Samuel Spiegel. A exposição ocorreu no Margs com apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil - RS no período de 5 a 24 de maio de 1965.

³⁸ Avatar Moraes (Bagé, RS, 1933) participou do Clube de Gravura de Porto Alegre.



Avatar Moraes
Obelisco, sem data, 191,5 x 32 x 42cm,
madeira, isopor, poliéster, pregos e
objetos de sucata.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Avatar Moraes

Caixa 3, sem data, 15 x 32 x 10cm, madeira, tecido, tinta acrílica e objetos de metal.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

mas continuava mantendo uma proximidade com os colegas gaúchos. Na década de 1970, pelo contexto militar da época, deixou sua produção artística em segundo plano, dedicando-se à docência no Rio de Janeiro. Em 1985, voltou à sua escola de origem, o atual Instituto de Artes, onde fez uma importante conferência sobre sociologia da arte. Mesmo esporádicos, outros eventos dessa natureza possibilitavam que o público se familiarizasse com soluções formais e conceituais de novos alinhamentos estéticos que superavam a tão propalada dicotomia figuração *versus* abstração. Nesse



sentido, consideramos importante a mostra coletiva promovida pelo Lions Club no espaço do Mata-Borrão,³⁹ em 1969, que, mesmo sem escândalos, apresentou obras de 37 participantes, onde predominavam artistas que haviam passado, ou ainda permaneciam, na então Escola de Artes. Essa era também uma forma de educar o olhar do grande público, uma vez que esse espaço estava localizado em uma área central de Porto Alegre, servindo para exposições genéricas. Dessa maneira, tornava-se um espaço mais “público” para as artes. Lembramos que o Margs ainda não tinha sua sede definitiva.

Se, de uma parte, recebíamos os ventos de Woodstock, também os ventos que em maio de 1968 haviam sacudido Paris repercutiam aqui, entre os estudantes, na tomada do prédio da Filosofia da UFRGS, contra o expurgo dos professores pelo aterrador AI-5, que, dentre outras consequências, provocou o boicote internacional à Bienal de São Paulo. De outra parte, toda essa efervescência política impulsionava o meio cultural e artístico gaúcho para rupturas mais radicais, que se fariam presentes na década seguinte.

Ainda no IBA dos anos 1960, a renovação do corpo docente certamente trouxe mudanças substanciais. Regina Silveira havia sido convidada, em 1964, para ser assistente de João Fahrion na disciplina de pintura. Posteriormente, foi assistente de Ado Malagoli, cargo em que permaneceu até 1968, quando partiu como bolsista para estudar História da Arte na Espanha, onde conheceu Julio Plaza, que se tornou seu companheiro por 20 anos. Nessa mesma década, Luiz Barth, Paulo Peres e Danúbio Gonçalves ingressaram como professores na Escola de Artes, sendo que os dois últimos eram também professores no Atelier Livre da Prefeitura. No final dos anos 1960, junto às mudanças que se processavam no ensino da Escola de Artes, foi criada a disciplina de cerâmica, e Marianita Linck,⁴⁰ que voltava de um recente aperfeiçoamento no Japão, foi convidada para estruturá-la, tornando-se também sua primeira professora. Marianita estruturou a disciplina com base na valorização técnica, o que encontramos também em seu trabalho plástico. A disciplina ganhou reconhecimento e, na década de 1980 passou a ser uma terminalidade, ou seja, o aluno podia, a partir de então, ser diplomado em cerâmica.

Na escultura, Fernando Corona preparava seus sucessores entre os alunos de destaque. A partir de 1963, Bella Althoff⁴¹ foi sua assistente, mas foi Carlos Tenius quem de fato o substituiu, a partir de 1964, dividindo o cargo com Dorothea

³⁹ O Setur – Mata-Borrão, prédio construído para exposições genéricas do Governo do Estado, localizava-se na esquina da Av. Salgado Filho com a rua Andrade Neves. O seu nome devia-se ao formato arquitetônico da construção de dois andares que lembrava, em sua aparência, um mata-borrão.

⁴⁰ Maria Annita Tollens Linck (Porto Alegre, RS, 1924), assina Marianita Linck.

⁴¹ Rosa Amélia Althoff (Tubarão, SC, 1941 - Tubarão, SC, 1991), com o nome artístico Bella Althoff, foi contemporânea de Regina Silveira no IA.



Vergara⁴² e, posteriormente, com Carlos Martins Costa. Outros escultores buscavam uma renovação em sua linguagem formal e conceitual, independentemente da formação que faziam no IA, como Joyce Schleiniger, Luiz Gonzaga, Jader Siqueira,⁴³ Gilberto Pegoraro⁴⁴ e Clovis Peretti,⁴⁵ dentre outros.

Joyce Schleiniger⁴⁶ iniciou uma promissora carreira na escultura, sobretudo usando madeira policromada, com formas geométricas e cores puras, a qual pode ser associada a Rubem Valentim, embora não tenhamos confirmação de influência direta desse artista em sua obra.

Vasco Prado⁴⁷ e Xico Stockinger⁴⁸ são dois artistas que, embora não tendo



Joyce Schleiniger
Sem título, 1970, 28,5 x 41 x 12cm, madeira policromada.
Coleção Marilene Pieta, Porto Alegre, RS.

⁴² Dorothea Vergara Pinto Silva (Porto Alegre, RS, 1923).

⁴³ Jader Osório de Siqueira (Pelotas, RS, 1928 - Porto Alegre, RS, 2007).

⁴⁴ Gilberto Pegoraro (Porto Alegre, RS, 1941) vive e trabalha atualmente em Criciúma, SC.

⁴⁵ Clóvis Peretti (Frederico Westphalen, RS, 1935 - Porto Alegre, RS, 1995).

⁴⁶ Joyce Schleiniger (Santa Maria, RS, 1947), transferiu-se para os Estados Unidos.

⁴⁷ Vasco Prado (Uruguaiana, RS, 1914 - Porto Alegre, RS, 1998), escultor, desenhista e gravador. Em 1940, foi aluno do Curso Técnico de Arquitetura, não chegando a completá-lo.

⁴⁸ Xico Stockinger (Traum, Áustria, 1919 - Porto Alegre, RS, 2009).





mantido vínculos diretos com o IA, influenciaram a formação dos jovens de então, tanto por seus posicionamentos em face do panorama artístico da época, como por suas atividades associadas ao ensino no Atelier Livre. Ambos, também nos anos 1960 e 1970, marcaram a renovação dos espaços públicos de Porto Alegre.

Carlos Tenius,⁴⁹ desde o início de sua formação, buscou a inovação formal e técnica, o que se confirmou ao longo de sua carreira. Reconhecido sobretudo por peças de grande porte, tem duas obras localizadas em espaços nobres da cidade: *Chegada dos açorianos* e *Homenagem ao Gen. Castelo Branco*. Essas esculturas, ambas da década de 1970, sintetizam sua pesquisa com ferro-gusa. O conjunto que homenageia os açorianos é de rara felicidade, tanto pela simbiose formal com figuras aladas transformadas em barco ou o inverso, como pela integração ao espaço circundante, tornando-se monumental pela grandiosidade física e simbólica. Esse artista transitou ainda por composições em ferro que recebiam acréscimos de cor, especialmente de vermelho, acentuando o contraste com o preto do ferro e resultando em formas abstratas.

O escultor Luiz Gonzaga de Mello Gomes,⁵⁰ Gonzaga como é conhecido, complementou suas pesquisas no curso de especialização junto ao professor Fernando Corona. Nesse período, suas obras já apresentavam um direcionamento para elementos simbólicos, esotéricos, associados



Carlos Tenius

Sem título, sem data, 144 x 31 x 16cm, ferro e tinta.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

⁴⁹ Carlos Tenius (Porto Alegre, RS, 1939).

⁵⁰ Luiz Gonzaga de Mello Gomes (Júlio de Castilhos, RS, 1940) iniciou sua carreira docente na Faculdade de Artes de Santa Maria, onde já estavam os colegas Yeddo Titze, Dorothea Vergara, Cláudio Carriconde. Na comemoração dos 100 Anos do IA-UFRGS, fez doação de duas obras que estão no saguão da Sala Fahrion, na Reitoria da UFRGS.





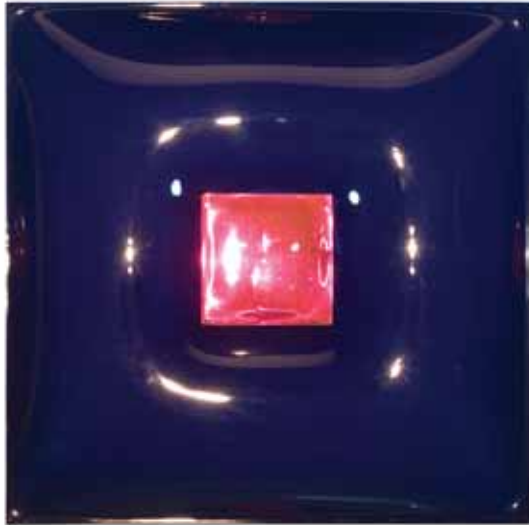
Luiz Gonzaga
Lembrança nº 1, 1967,
201 x 53 x 8cm, talha em
madeira.
Acervo da Pinacoteca Aldo
Locatelli / Prefeitura de Porto
Alegre, Porto Alegre, RS.



Luiz Gonzaga
O rio, 1989,
215 x 67 x 18cm, resina.
Museu de Arte do
Rio Grande do Sul
Ado Malagoli,
Porto Alegre, RS.



Carlos Tenius
Monumento aos açorianos, 1974, 15 x 24m, aço cor-ten.
Praça dos Açorianos, Porto Alegre, RS.



Ilsa Monteiro
O encontro - paz, déc. 70, 67 x 67 x 10cm, objeto em acrílico.
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre,
Porto Alegre, RS.

a cultos africanos. Na década de 1980, Gonzaga transferiu-se para o IA-UFRGS, período em que seu trabalho transmite a soma de vigor e suavidade vinda de sua relação atávica com a natureza, tanto física quanto espiritual. Suas formas continuam imbuídas de força mítica, porém com mais sutileza. Outros nomes ainda permanecem silentes, à espera de que seus trabalhos sejam dimensionados pelo que representaram à época de sua elaboração, como é o caso de Ilsa Monteiro.⁵¹ A artista destacou-se, na passagem dos anos 1960 para os 1970, pela elaboração de objetos em acrílico, que, na época, era um material identificado como símbolo de vanguardismo e modernidade. No conjunto de seus trabalhos, percebemos que ela explorou as propriedades formais do material, como a transparência e a fácil e rápida maleabilidade, desenvolvendo uma construção formal que se ajustava à terminologia de suas composições abstratas. São obras-objeto para serem colocadas na parede ou em suporte horizontal, compostas por planos que se harmonizam formalmente, muitas com contrastes vibrantes de cor. Suas propostas estavam muito mais vinculadas a resultados de um formalismo estético do que a inquietações de outra ordem. Também Maria Teresa Fontoura⁵² encontrou nos objetos em acrílico um encaminhamento para suas pesquisas, até então vinculadas à pintura. Essa artista participou em 1970 da exposição Gaúchos em Brasília juntamente

⁵¹ Ilsa Monteiro (Porto Alegre, RS, 1925) atualmente reside no Rio de Janeiro. Em 2008, a Secretaria Municipal de Cultura realizou uma retrospectiva de sua obra no Paço Municipal de Porto Alegre.

⁵² Maria Teresa Fontoura (Porto Alegre, RS) foi, juntamente com Ilsa Monteiro, premiada no 3º Salão de Artes do Centro Acadêmico Tasso Corrêa, em 1969, onde ambas apresentaram objetos em acrílico.



com Carlos Tenius, Paulo Porcella, Carlos Pasquetti, Roberto Cidade, Alice Brueggemann, Clébio Sória, Plínio Bernhardt, Ênio Lippmann, Clóvis Peretti, Waldeny Elias, Gumercindo Pacheco, Sônia Ebling, Romanita Disconzi, Vera Chaves Barcellos, Joyce Schleiniger e Dimitri.

Outros artistas também exploraram as possibilidades do objeto, tais como Paulo Porcella e Maria Lídia Magliani, que, na exposição coletiva na Galeria Leopoldina, em 1969, apresentaram, cada um, uma caixa-objeto. Algumas vezes, esses objetos vinham carregados de alto teor simbólico, em outros momentos os elementos e a temática empregados eram bem explícitos de denúncia da situação política vigente, herança tardia da nova figuração.

O trabalho de Magliani,⁵³ tanto na pintura como no desenho, é impregnado de uma grande carga social. A artista sobrecarrega seus trabalhos com alta dose de expressão formal e pictórica, colocando o corpo feminino em destaque, com formas grotescas, para denunciar a desigualdade e a exploração da mulher. Esses trabalhos apresentam seu engajamento ao movimento feminista da época. Por vezes, o corpo está prensado em sumária *lingerie*, reforçando a distância

⁵³ Maria Lídia Magliani (Pelotas, RS, 1946). É pintora e desenhista. Vive atualmente no Rio de Janeiro.



Paulo Porcella
Caixa, 1967, 42 x 30cm, acrílico sobre engrenagens coladas em madeira.
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.



Maria Lídia Magliani
Sem título, 1977, 60 x 50cm, desenho sobre papel.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

dos modelos de campanhas publicitárias da realidade cotidiana.

Ainda em relação a esses novos formatos experienciados por vários artistas, cada um impregnando o resultado formal com sua linguagem própria, citamos Vera Chaves Barcellos.⁵⁴ Após trabalhar com a gravura tradicional, a artista também utilizou, de maneira singular, o acrílico como recurso plástico, usando-o como suporte para a impressão de suas xilogravuras ao criar o *Triptico para permutações*.⁵⁵ Essas gravuras-objeto traziam a inovação de superpor duas chapas de acrílico, presas verticalmente em um suporte de madeira, podendo, dessa maneira, serem manuseadas e alteradas ao gosto do observador. Salvo engano, essa foi a primeira vez, entre nós, que um artista propôs a interferência efetiva do observador na obra, prática que já se tornara habitual nos grandes centros artísticos. Esse trabalho foi apresentado em

⁵⁴ Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, RS, 1938) diplomou-se em música, no IBA em 1956. Retornou em 1958, para o curso de Artes Plásticas, interrompendo-o em 1961-1962. Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre, RS e em Barcelona, Espanha.

⁵⁵ *Triptico para permutações*, de 1967 é uma impressão sobre acrílico e madeira, com 35 x 90 x 10cm. Ver no catálogo *O grão da imagem* (2007, p. 63).



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.



Brasília, nos anos 1970 na coletiva Arte Gaúcha, junto com a série *Permutáveis – Combináveis* e *Cubo*. Este último era, de fato, um cubo, tendo cada uma de suas faces recoberta por gravura e seu aspecto alterado, dependendo de como fosse colocado pelo observador. Nesse período, a artista trabalhava, ainda, com formas abstratas de cunho orgânico, denominadas *Semente*, *Contraste*, *Opressão*, *Noite* e *Vento*. Seu caminho artístico, posteriormente, direcionou-se para a fotografia e outras pesquisas de foco mais conceitual, como a *performance* e a instalação.

Nos anos 1970, seus interesses sintonizavam com as inquietações de jovens recém-formados no IA, que questionavam o sistema artístico vigente e a própria razão da arte como tal. No final de 1976, um grupo constituído por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Álvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos assinou um manifesto contra a mercantilização da arte, ato de grande destaque ocorrido no Margs.

Dos encontros entre esses artistas, originou-se o Grupo Nervo Óptico, que perdurou até 1978, o qual buscava romper com as propostas de arte de então. Lembramos que o momento era de efervescência contra a repressão militar, que lentamente acenava com a possibilidade de abertura aos perseguidos políticos. Posteriormente, de 1979 a 1982, com um grupo mais

Vera Chaves Barcellos
Abstração da paisagem, 1964, 30 x 37,5cm, litografia.
Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

Movimento II, 1966, 60 x 47,5cm, xilogravura.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.



Vera Chaves Barcellos
Série *Permutáveis*, 1967, 30,5 x 30,5 x 5,5cm,
xilogravura sobre acrílico com suporte de madeira.
Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

Despertar, 1973, 98,4 x 72cm, xilogravura.
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre,
Porto Alegre, RS.





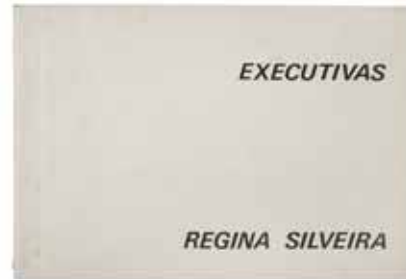
Carlos Asp
Dentro e fora, 1977, 75 x 75cm, técnicas diversas e colagem.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



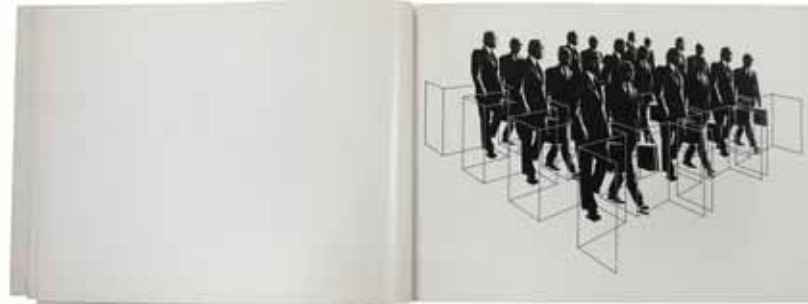


Carlos Pasquetti
Sem título, 1978, 72,5 x 101cm, pastel oleoso e nanquim sobre papel.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





Regina Silveira
Executivas, 1977,
10,5 x 15,5cm,
livro de artista.
Coleção particular,
Porto Alegre, RS.



amplo e eclético, Vera Chaves Barcellos organizou o Espaço N.O. Centro Alternativo de Cultura,⁵⁶ como um núcleo de arte experimental. A formação desses dois grupos foi fruto de inquietações artísticas, tendo repercussão local e nacional incontestemente, pois envolviam todas as linguagens artísticas, marcadas, sobretudo, por novos experimentos corporais, espaciais e técnicos que indicavam uma ruptura com o meio artístico reconhecido.

Acompanhando a trajetória de cada participante, constatamos que alguns retornaram ao Instituto de Artes na condição de professores⁵⁷ e, como tal, tiveram a possibilidade (mesmo não premeditada) de atualizar o ensino artístico contra o qual tantas vezes se insurgiram.

⁵⁶ Sobre o tema, ver *Espaço N.O., Nervo Óptico* (Carvalho, 2004).

⁵⁷ Carlos Pasquetti inicialmente lecionava cenografia no Departamento de Artes Dramáticas, transferindo-se para o Departamento de Artes Visuais em 1981, onde foi responsável pela disciplina de desenho, sendo uma referência como professor; foi diretor do IA de 1993 a 1997. No mesmo período, Mara Álvares também assumiu a disciplina de pintura. Romanita Disconzi ingressou como professora do IA em 1977, tendo sido diretora do Margs entre 1995 e 1996. Destacamos que Vera Chaves, de 1970 a 1977, lecionou na faculdade de Artes da Feevale, em Novo Hamburgo-RS. Carlos Asp também teve um percurso docente ligado ao Centro de Artes de Florianópolis.

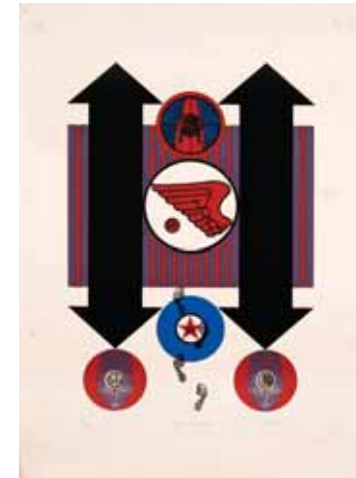




Ventos levam e trazem

Regina Silveira,⁵⁸ contemporânea de Vera Chaves Barcellos, Avatar Moraes, Paulo Porcella e Waldeny Elias, teve reconhecido seu talento desde a entrada no IA, mas sua ascensão artística ocorreu a partir da transferência para São Paulo, no início da década de 1970, onde se vinculou à ECA-USP como professora. Contudo, por conhecer bem nossa realidade local, não abandonou os pagos, vindo constantemente apresentar seus trabalhos entre nós. No entanto, sua partida para São Paulo foi sentida, por alguns professores da época, quase como uma traição,⁵⁹ como se tivessem perdido uma propagadora de suas ideias. Esse apego ou desejo de não deixar partir nossos ídolos parece fazer parte de nossa cultura. Elis Regina também foi considerada desertora!

Regina Silveira⁶⁰ retornou a Porto Alegre em 1969, juntamente com Julio Plaza, momento em que realizaram o curso de serigrafia. A maioria dos participantes eram alunos da então Escola de Artes: Carlos Pasquetti, Elton Manganelli, Carlos Asp, Romanita Disconzi e Vera Chaves Barcellos. Julio Plaza, nessa oportunidade, também apresentou, na Galeria do IAB, seu livro-objeto *Poemas de Augusto de Campos*. Em 1971, os dois artistas voltaram a Porto Alegre para ministrar outro curso, denominado Proposições Criativas, no qual a prática da *performance*, de intervenções junto à natureza, era feita concretamente, ou seja, vivenciavam-se propostas que rompiam definitivamente com as categorias do bi e do tridimensional. Lembrando que nomes expressivos como Hélio Oiticica e Lygia Clark ainda não repercutiam entre nós, essas experiências revigoraram o meio artístico local, o que possibilitou uma melhor compreensão das novas vanguardas, que já haviam aportado no Rio de Janeiro e em São Paulo, vindas, sobretudo, dos Estados Unidos.



Romanita Disconzi
Marca registrada,
1971, 92,2 x 65,5cm, serigrafia.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,
IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

⁵⁸ Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939).

⁵⁹ Pertinente observação feita por Marilene Pieta (1995) em seu livro: *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*.

⁶⁰ Em 1978 Regina fez a mostra *Obra Gráfica*, apresentada na Galeria Barão de Santo Ângelo, no IA-UFRGS. Nesta, já se identificava o encaminhamento de suas pesquisas para sombras, perspectivas e distorções, uma das marcas de seu trabalho posterior.



Computando esses acontecimentos, podemos dimensionar a importância dos mesmos, sobretudo para os inquietos jovens da Escola de Artes, que passavam a ter experiências concretas com essas inovações artísticas. Para muitos participantes, era a primeira vez que se deparavam com uma discussão embasada na teoria da informação de vertente semiótica.

Sobre a repercussão desses cursos, Romanita Disconzi⁶¹ fez um depoimento contundente: “[...] conceitualmente foi com o Plaza e a Regina, depois do curso de serigrafia, que me abriram o mundo da semiótica, com leituras de McLuhan, semântica-metonímia”.⁶² Desse mundo semiótico, certamente vieram as referências para seu trabalho em serigrafia, embora, segundo ela, já em sua infância “[...] gostasse muito de decifrar as cartas enigmáticas”,⁶³ que eram compostas por códigos e vinham encartadas em revistas semanais. Da mesma forma, a linguagem das histórias em quadrinhos lhe fornecia combustível visual para a elaboração de seus primeiros enigmas plásticos. Ainda que pertencendo à mesma geração de Regina Silveira e demais colegas citados, Romanita fez um percurso mais tardio, retomando realmente seu espaço a partir da primeira individual, em 1967, na Galeria Leopoldina. Desde então, sua dedicação

Romanita Disconzi

Totem de interpretação, 1969, 150 x 60 x 30cm, módulos de madeira pintados.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

⁶¹ Romanita Disconzi (Santiago, RS, 1940).

⁶² Depoimento à autora em 10 de março de 2010.

⁶³ Idem nota 62.



à arte foi integral. Suas serigrafias trazem signos da comunicação de massa, como setas, flechas, indicativos de sinal de trânsito, utilizando-se, ainda, de palavras. Também usa símbolos da cultura religiosa, como o coração flechado do Sagrado Coração de Jesus e pontos riscados de umbanda. Nesse caminho, Romanita dialoga, dentre outros, com a iconografia das obras de Henrique Fuhro e Léo Dexheimer. Além disso, a artista também construiu obras-objeto, como o *Totem de interpretação* (1969), que pertence ao Margs e é composto por módulos de madeira policromados, sobre os quais ela apresenta signos de cultura de massa. Podemos ver que essa vertente, vinculada, em parte, à *pop art* norte-americana, somada à interpretação dos artistas acima citados e aos elementos da cultura de massa brasileira, teve sua continuidade em gerações seguintes, entre nós.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

O Salão de Artes Visuais da UFRGS

Voltamos ao marco inicial, à análise da importância dos salões de arte promovidos pela Universidade e sua repercussão em nosso panorama artístico. Nos anos 1970, em plena repressão política, efervescência estudantil, manifestações artísticas e culturais que denunciavam, sem subterfúgios e sob pena de punição, a situação vigente no País, criou-se o Salão de Artes Visuais da UFRGS. De âmbito nacional, teve quatro edições: em 1970, 1973, 1975 e 1977. Respondia, em parte, às inquietudes geradas, no âmbito universitário, em relação à arte de então e trazia espaço para as inovações

Paulo Porcella

Homenagem a um orixá, sem data, 137 x 137cm, acrílico e colagem sobre tela.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



que se encaminhavam naquele momento.⁶⁴ Muitas das premiações marcaram a maciça presença de ex-alunos da Escola de Artes, como Paulo Porcella, que recebeu o prêmio pela pintura *Homenagem a um orixá*, e Carlos Pasquetti, que, com Clovis Dariano, Mara Alvares e Fernanda Cony foi premiado pelo conjunto de trabalhos em desenho sobre fotografia *Triacantho*. Rose Lutzenberger foi premiada por escultura em módulos de alumínio. Carlos Pasquetti recebeu ainda, em 1977, o grande prêmio, com o seu desenho intitulado *Exercício para forma*.

O quanto o Curso de Artes Plásticas, enquanto mobilizador de potências criativas, atuou na consolidação e na legitimação da produção plástica do Rio Grande do Sul pode ser visto hoje, decorridos os 100 anos de sua fundação. O centenário permite-nos ver o quanto essa instituição aglutinou efervescências criativas, estimulou as inovações artísticas e incorporou as informações do que ocorria fora dos seus limites.

Os eventos que elegemos para balizar temporalmente nossa reflexão, o Salão Pan-Americano (1958) e o Salão de Artes Visuais da UFRGS (1970), servem para emoldurar esse período dinâmico das artes plásticas do Rio Grande do Sul. A análise da produção dos alunos, dos docentes e dos eventos que constituíram esse curto período de quase duas décadas revelam as consideráveis mudanças que ocorreram no antigo IBA e atual Instituto de Artes, tanto no ensino quanto na postura dos seus professores. Mantendo os mesmos princípios (comissão de seleção, exposição pública dos selecionados e atribuição de prêmios), esses Salões não só mostraram a produção artística da época, mas, sobretudo, ao retratarem as diversas faces da mais antiga instituição de ensino de arte no Estado, funcionaram como termômetros daquele período. Eles exemplificam como e em que condições aconteceram as transformações que tornaram esse período vital para as artes plásticas do Rio Grande do Sul.

⁶⁴ Vale lembrarmos que alguns dos premiados nos Salões haviam participado dos cursos de Regina Silveira e Julio Plaza em 1969 e 1971.





Referências

- BRITES, Blanca. As trilhas do fazer. In: PAULO PERES. *Projeto Caixa: resgatando a memória*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1999 (Catálogo).
- CARVALHO, Ana Albani de (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CATÁLOGO do 1º Salão Pan-Americano de Artes, 1958. Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.
- CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: Edições UFRGS; Instituto Estadual do Livro - DAC/SEC, 1977.
- GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino – Notas de Arte*. Porto Alegre: Margs, Nova Prova; Caxias do Sul: EducS, 2002.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.
- O GRÃO da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007 (Catálogo).
- PECCININI, Dayse. *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra - D.C. Luzzatto, 1995.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

