



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



A Escola de Artes do Rio Grande do Sul e suas várias “modernidades”

Paulo César Ribeiro Gomes - UFRGS, UFSM

Resumo: Este artigo apresenta aspectos da história da Escola de Artes (atual Instituto de Artes da UFRGS), no período compreendido entre 1910 e o final da década de 1950. Dividido em três partes, na primeira, “Modernidade Subterrânea”, discorremos sobre o sistema de artes local, analisamos os currículos da escola e a reforma do ensino empreendida por ocasião de sua integração à Universidade de Porto Alegre (UPA, atualmente UFRGS), bem como o papel dos professores e a importância das viagens de estudos promovidas pela instituição; na segunda parte, “Modernidade Pública”, discutiremos a inserção dos professores-artistas e dos alunos em exposições e eventos de grande visibilidade pública e, sob o título de “Modernidade Invisível”, abordaremos a reestruturação administrativa da Escola de Belas Artes e a institucionalização do ensino artístico, tendo como efeito mais destacado o surgimento das Teses de Cátedra.

Palavras-chave: Modernidade artística. Ensino de arte no Rio Grande do Sul. Teses de cátedra. Artes plásticas no Rio Grande do Sul.

Résumé: Cet article présente quelques aspects de l'histoire de l'Ecole des Arts (aujourd'hui l'Institut des Arts - UFRGS) dans la période entre 1910 et la fin des années 1950. Divisé en trois parties, dans la première, intitulé «Modernité Souterrain», nous avons parlé sur le système local des arts et analysée les programmes de l'école, la réforme de l'éducation entrepris dans le cadre de son intégration à l'Université de Porto Alegre (UPA) et le rôle des enseignants et de l'importance des voyages d'études organisées par l'institution; dans la seconde partie, «Modernité Publique», discuteront l'inclusion des enseignants et des étudiants dans les expositions et les événements de visibilité grand public; dans la troisième, «Modernité Invisible», discuteront de la restructuration administrative Ecole des Beaux-Arts et de l'institutionnalisation de l'éducation artistique, avec l'apparition de Teses de Cátedra.

Mots-clés: Modernité artistique. Art enseignement dans le Rio Grande do Sul. Teses de Cátedra. Arts plastiques dans le Rio Grande do Sul.

"(...) a notícia sobre o Modernismo no Rio Grande do Sul é aquela que muitos professores e críticos literários, no sul ou em noutras partes, vivem repetindo, tolamemente, quase às lágrimas: 'Não tivemos Modernismo', ou 'Nosso Modernismo foi fraco', ou variações como 'Na província não tem jeito mesmo', etcétera e tal. Trata-se de uma visão muito parcial das coisas – e pior ainda, uma visão inepta (além de ser de uma subserviência mental acachapante), porque ao pensar assim deixa de ver o movimento específico das coisas no Rio Grande (e noutras partes do país, falando nisso), deixa de entender como é que as coisas se passaram, como é que os escritores negociaram, dentro das circunstâncias históricas específicas, as condições, os temas, a linguagem, enfim aquilo que constituiu a literatura."

Luís Augusto Fischer

Este artigo apresenta algumas considerações sobre como se deu, ao longo da primeira metade do século XX, o processo de instauração da modernidade artística no Rio Grande do Sul. Fundamentado em trabalhos sobre o tema, principalmente em textos acadêmicos (teses, dissertações e monografias),¹ adotamos para este estudo o critério temporal de décadas como a unidade mais adequada para

¹ Os estudos anteriormente feitos sobre o tema da instauração da modernidade, e seus desdobramentos nas Artes Plásticas no RGS e do atual Instituto de Artes, estão disponíveis em inúmeros trabalhos, na sua maioria de origem acadêmica. Destacamos, principalmente nos trabalhos de Maria Lucia Bastos Kern (tese intitulada "Les origines de la Peinture 'Moderniste' au Rio Grande do Sul – Brésil", Sorbonne/1981), Neiva Maria Fonseca Bohns (tese intitulada "Continente Improvável: artes visuais no RGS do final do século XIX a meados do século XX", UFRGS/ 2005), Círio Simon (tese intitulada "Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul", PUC/ 2002), Marilene Pietá, no ensaio "A Modernidade da Pintura no RGS" (Porto Alegre: Editora Sagra Luzatto, 1995), Úrsula Rosa Silva (tese intitulada "A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias". PUC/2002), Arnaldo Walter Doberstein no seu ensaio "Estatuários, Catolicismo e Gauchismo" (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002), nos ensaios enfileirados no livro "Artes Plásticas No Rio Grande do Sul: uma panorâmica" (Paulo Gomes [org.]. Porto Alegre: Editora Lahtu Sensu, 2007) além de publicações diversas (ensaios, artigos etc.) de Ana Maria Albani de Carvalho, Armindo Trevisan, Blanca Brites, Carlos Scarinci, Flávio Krawsczyk, José Augusto Avancini, José Francisco Alves, Maria Amélia Bulhões Garcia, Paula Ramos e Susana Gastal. Não podemos deixar de citar os texto fundadores da historiografia da arte no Rio Grande do Sul de Athos Damasceno, Angelo Guido e Fernando Corona, a que faremos referências mais adiante.

mensurar as ações e reações artísticas. Tendo como foco a atuação da Escola Livre de Belas Artes (depois chamada de Escola de Belas Artes e atualmente Instituto de Artes da UFRGS) e seu curso de Artes Plásticas, num recorte temporal que vai de 1910, ano de sua criação, até meados da década de 1960, partimos do pressuposto de que a modernidade local não se deu através de rupturas, mas de transições. Alguns fatos se destacam, e vamos expô-los em três momentos.

Modernidade Subterrânea

Como se deu a modernidade no Rio Grande do Sul? Foi um processo de transição ou de rupturas? O lugar ocupado pelo Estado no panorama artístico nacional foi determinante nesse processo? Porto Alegre era periferia ou seu próprio centro? Como o ensino da escola de artes participa desse processo? Como pensar a instauração da modernidade local considerando a participação, e a necessária reavaliação, da obra de alguns de seus principais personagens? O que foram as teses de cátedra, como foram instituídas, como foram concebidas e, finalmente, o que elas aportaram de novo? Essa série de perguntas obrigou a investigar, com vagar, o papel do Instituto de Artes nesse processo, mesmo que as respostas, dada a complexidade das questões e o reduzido espaço de reflexão permitido a uma comunicação, fiquem aquém das expectativas.

Se partirmos rigorosamente do início, teríamos que retomar aqui as definições do que é o Moderno, o

Modernismo e a Modernidade. Fiquemos com o sentido geral do termo Modernismo, como o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes da primeira metade do século XX, resultado das inúmeras forças, sociais, políticas e econômicas, que agiam sobre a sociedade ocidental, desde meados do século XVIII, e que foram utilizadas como base para uma forma radicalmente diferente de arte e pensamento.

A criação da Escola de Artes, do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, é o resultado de um período marcado por diversas iniciativas de consolidação social, econômica e cultural. Dentre as iniciativas culturais destacamos a consolidação da Biblioteca Pública do Estado, a criação do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, dedicado ao ensino da música e, em 1910, a criação da Escola de Artes, dedicada as artes plásticas. O aspecto ideológico dessas iniciativas pode ser detectado a partir da investigação sobre a presença do Positivismo, doutrina filosófica de Augusto Conte, no pensamento local. Podemos falar com maior precisão se investirmos no termo contismo, cunhado por Nelson Boeira,² Segundo Boeira o contismo foi a apropriação de algumas idéias e princípios da doutrina do pensador francês, disseminadas em todas as áreas, desde a política, a religião, a educação e na cultura em geral. Boeira fala de um positivismo difuso, mais uma influência da doutrina positivista do que uma aplicação rigorosa da mesma. Além do grande público o contismo atingiu também áreas específicas tais como a

² "O Rio Grande de Augusto Conte" in RS: Cultura & Ideologia, Porto Alegre: Mercado Aberto, sem data.

Economia, a Filosofia, a Medicina, a Educação, a História, a Geografia, a Literatura, a Etnografia e a Arquitetura. As ações positivistas destacaram-se pela criação de instituições que dessem aporte material e possibilidade de formação cultural e intelectual a população gaúcha.

Se a orientação da Escola de Artes tinha “por fim o ensino theorico e pratico das Bellas-Artes”,³ um fato a ser destacado neste período de sua instauração foi a aquisição, por iniciativa de Olímpio Olinto de Oliveira (1865-1956), de duas *moulages* em gesso de obras primas da escultura grega: a *Venus de Milo* e o *Apolo de Belvedere* (aqui apresentadas a partir de desenhos de observação de Francisco Belanca, primeiro aluno a se formar na Escola). (Figuras 1 e 2)

Em sua tese Círio Simon (2002), justifica sua aquisição por elas representarem o cânone classicista da beleza e das proporções clássicas, e que isso denotava uma nítida orientação do pensamento artístico local para o academismo. Em nossa opinião elas não indicam somente uma orientação classicista, mas o contrário, isto é, a aquisição caracteriza uma opção da escola por um pensamento classicista, pagão, liberado da tradição da educação religiosa que marcou toda a educação e a cultura brasileira desde os seus primórdios. A atitude de Olinto indica a nítida orientação humanista e laica que ele queria que a escola tivesse. Não se trata de uma ação isolada dentro do contexto da cultura local, conforme explicitamos anteriormente, pois ela estava inserida na série de ações

³ Artigo 1º dos Estatutos, publicados em 1908.



Figura 1 - Francisco Belanca. *Apolo de Belvedere*, sem data. Grafite sobre papel, 115 x 80 cm. Acervo Artístico Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes, UFRGS.

que visavam, se não “modernizar”, ao menos alinhar o pensamento local com o pensamento laico e desvinculado das ideologias políticas e religiosas, em vigor no centro do país, principalmente no Rio de Janeiro e na emergente São

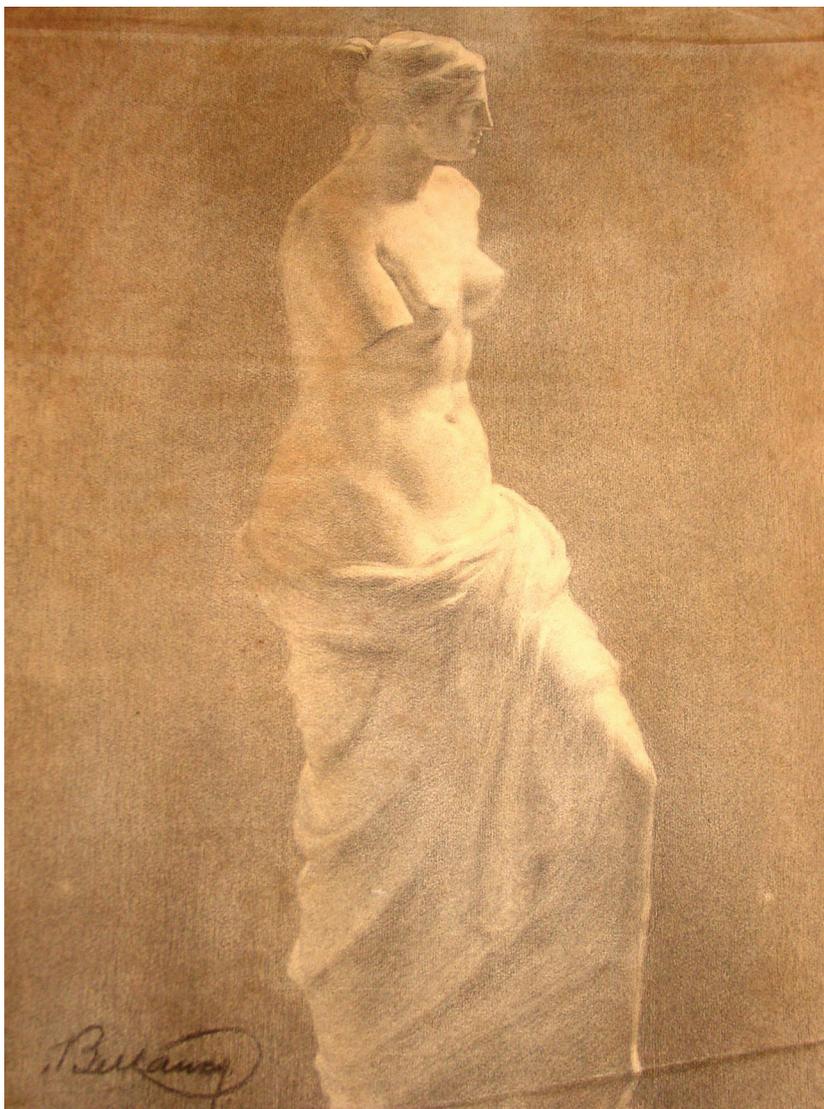


Figura 2 - Francisco Belanca. *Vênus de Milo*, sem data. Grafite sobre papel, 61 x 47 cm. Acervo Artístico Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes, UFRGS.

Paulo. Mais do que indicar uma orientação classicista (e, naturalmente, reacionária) para o ensino a ser aplicado na escola, a aquisição dos dois gessos servia como

uma legitimação perante a opinião pública, que tinha o pensamento artístico fundado nos cânones clássicos, num contexto no qual a produção e o consumo de arte eram atividades estrangeiras à mentalidade local. O modelo clássico, pelo menos no seu aspecto externo e na sua simbologia mais evidente, conformava com maior tranquilidade uma base de trabalho sólida e plenamente segura para os fundadores do Instituto Livre de Belas Artes e de sua Escola de Artes.

O ensino local das artes⁴ no período se pautava no modelo vigente na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), baseado em uma rígida disciplina e tendo as aulas de desenho como espinha dorsal. Já em 1911 é contratado Fábio de Barros⁵ (1881-1952) para ministrar aulas de História da Arte e Anatomia Artística. Em 1918, iniciam as aulas com modelo, ocorrendo, só naquele ano, 45 aulas de modelo vivo. O currículo até 1922 estava baseado na seguinte estrutura: Curso Preliminar (um ano de estudos); Curso Médio (três anos de estudo) e Curso Superior (dois anos de estudo).⁶ O novo currículo, após 1922, compreendia as disciplinas de Desenho Geométrico e de Projeções, Perspectiva Linear e Traçado de Sombras, Anatomia Artística e Fisiologia,

⁴ Em sua tese Círio Simon informa com precisão e detalhes o modelo e os currículos utilizados na Escola de Artes.

⁵ Não há registro documental no Arquivo Histórico do Instituto de Artes – AHIA, de que Fábio de Barros tenha efetivamente ministrado as aulas mas, no Jornal Correio do Povo, de 08 de abril de 1911, há o seguinte registro: “Começaram, hontem, e continuarão a realizar-se, regularmente, todas as segundas e sextas-feiras, das 7 às 8 da noite, as aulas de esthetica e historia da arte, de que é professor o nosso collaborador dr. Fabio Barros.” No mesmo jornal, no dia 5 de maio, uma outra notícia é publicada, desta feita com o resumo da aula que seria ministrada naquele mesmo dia. Círio Simon, em sua tese (p. 168, nota 15) aventa a possibilidade de que Barros pronunciava esporádicas palestras, não caracterizando essa ação um efetivo curso de História da Arte.

⁶ Conforme podemos ler na publicação “Programmas de Ensino”, publicado em 1922, p. 39-40.

Desenho Figurado (do gesso e do modelo vivo), Pintura (de ateliê e de *plein-air*), Composição Decorativa e História da Arte. O currículo de 1934, com a incorporação do ILBA a Universidade de Porto Alegre, estabelece no currículo a inclusão das formações específicas em Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes Industriais.

Dentre os professores do ILBA, Libindo Ferrás (Porto Alegre, 1877 - Rio de Janeiro, 1951) é o de maior destaque no período. Ele foi o mentor, o principal professor e o grande articulador da Escola, ministrando aulas de desenho e, mais tarde, introdutor da pintura *en plein air*. A contratação do pintor Oscar Boeira como professor foi um ato de visível arrojo por parte da Escola de Artes e, principalmente, do seu diretor Libindo Ferrás. Seu ensino baseava-se na cópia rigorosa de gessos, ao contrário dos seus desenhos, que eram livres e inspirados. Foi substituído por Augusto Luiz de Freitas (Rio Grande, 1868 - Roma, 1962). No momento de sua contratação, Freitas já era um artista consagrado nacionalmente. Como professor era arrojado, o bastante para criar um confronto com Libindo Ferrás, o que o levou a demitir-se. Os principais professores da Escola na sua primeira fase foram artistas atuantes e, ao mesmo tempo em que formavam seus alunos, mantinham uma carreira visível e pública, estabelecendo um constante diálogo entre o ensino e a carreira de artistas. Esse diálogo constante ajudou a consolidar um sistema de artes que, de praticamente inexistente, passou a contar com salões, mostras individuais e, por fim, já na década de 1950, com a criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

A partir do final dos anos 1930, atuando em áreas de ensino diferentes, um grande grupo de professores-artistas,⁷ terá grande importância no desenvolvimento de uma mentalidade e de uma visualidade modernas para as artes plásticas no Sul. A característica mais notável deste grupo, tirando o inegável talento artístico, era a presença de uma forte base cultural. Eruditos, eles implantariam um novo modelo de ensino de artes, menos afeitos a regras rígidas e mais atentos aos talentos ainda incipientes, eles orientavam seus alunos tecnicamente. Fornecendo-lhes o instrumental técnico necessário a perfeita expressão de suas idéias e subsidiando seu aprendizado ao acessar informações sobre a produção contemporânea, tanto através de publicações periódicas, livros, em conversas e ainda nas numerosas viagens de estudos ao interior do Estado, a Minas Gerais, a São Paulo, ao Rio de Janeiro, a Buenos Aires e Montevideu e até a Europa.⁸ Assumindo melhor o papel de mentores intelectuais e menos o de professores eles permitiram que toda uma floração de novos artistas viesse à tona a partir, principalmente, de meados dos anos 1950.

Modernidade Pública

Neste segundo momento discutiremos a inserção dos professores artistas e dos alunos em exposições e eventos de grande visibilidade pública. Devido a sua

⁷ João Fahrion, Angelo Guido, Benito Manzon Castañeda, Luis Maristany de Trias, Cristina Balbão, Alice Soares, Aldo Locatelli e Ado Malagoli.

⁸ Em sua tese, nas páginas 452 e 453, Círio Simon relaciona as viagens efetuadas pelos professores e alunos dos cursos de artes plásticas e música .

tardia colonização portuguesa, o Rio Grande do Sul não participou do rico passado colonial do resto do país. As manifestações plásticas das Missões Jesuíticas não chegaram a transmitir uma herança, ficando o Estado à mercê dos artistas viajantes e profissionais estrangeiros, que aqui aportavam para pintar retratos e, eventualmente, ensinarem arte aos poucos interessados na atividade.

Três artistas são fundamentais nos primeiros anos do século XX: Libindo Ferrás cuja pintura chama a atenção por suas qualidades técnicas e formais e pela síntese que realiza nesse momento de transição entre diferentes concepções estéticas, eliminando definitivamente da pintura local o regionalismo e o pitoresco e investindo numa abordagem mais atmosférica da paisagem local. Oscar Boeira é um artista já afastado dos cânones acadêmicos, uma referência de modernidade ao adotar uma matriz européia. Augusto Luiz de Freitas fez em 1903 uma exposição em Porto Alegre na qual mostrou uma série de pinturas intituladas de *Impressões*, que indicavam o rumo que sua obra estava tomando. Sua obra aponta motivos suficientes para afirmar que a pintura de Freitas já era, naquele momento, efetivamente moderna, pois se tratava de um artista que estava familiarizado com a pintura do seu tempo, mas que tinha consciência de que não podia ultrapassar os limites de compreensão da sociedade a qual destinava seus trabalhos.

O segundo grupo de professores artistas é mais extenso, contando com nomes de grande importância para a instauração da modernidade local. Angelo Guido

(Cremona, Itália, 1893 - Pelotas, 1969), além da sua inegável importância como intelectual, foi também pintor e desenhista de grandes qualidades. João Fahrion (Porto Alegre, 1898 - 1970) foi saudado como uma revelação, por ocasião da sua chegada na revista *Madrugada*.⁹ Sua arte foi caracterizada pela abordagem de temas estranhos a realidade plástica local assim como pelo modo como dava a estes temas suas materializações em pinturas, gravuras e ilustrações. Luiz Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1885 - Porto Alegre, 1964), lançou seu olhar para as transformações urbanas que a cidade vinha passando, documentando seus aspectos pitorescos. Benito Manzon Castañeda (Cádiz, Espanha, 1885 - Porto Alegre, 1955) tem pintura de concepção modernista que surpreende ainda hoje seus observadores, seja pela rapidez da apreensão dos motivos, seja pela vigorosa energia impressa nas pinceladas e ainda pelo aspecto de esboço em estágio avançado de desenvolvimento. Ado Malagoli (Araraquara, 1906 - Porto Alegre, 1994) teve uma atuação pautada pelo vigor, pela experimentação controlada (pintou algumas notáveis telas abstratas) e pela abertura no trato com seus alunos, estimulando-os e incentivando-os sem impor restrições ou barreiras.

Esses artistas, direta ou indiretamente, seja organizando ou participando de comissões, seja expondo, participaram ativamente do recém iniciado sistema local de artes plásticas: dentre essas iniciativas, de fundamental importância foram os salões anuais promovidos pela

⁹ Sobre a revista *Madrugada* ver "A *Madrugada* da Modernidade (1926)", organizado por Paula Ramos (Porto Alegre: Editora Uniritter, 2006).

Escola de Belas Artes, institucionalizando o sistema de exibição e de premiação.¹⁰

Modernidade Invisível

Sob o título de *Modernidade Invisível* abordaremos a reestruturação administrativa da Escola de Belas Artes e a institucionalização do ensino artístico, tendo como efeito mais destacado o surgimento das Teses de Cátedra, reflexões teóricas exigidas aos professores para alçarem postos elevados na hierarquia do ensino público de terceiro grau no país. As teses de cátedra são um aspecto ainda pouco conhecido, mas de grande importância, na consolidação da Escola de Artes. Instituídas a partir do final dos anos 1930, com a incorporação da escola a Universidade de Porto Alegre, elas eram pré-requisito para a ascensão ao cargo de Professor Catedrático da Universidade, dando ao ensino da arte um tom erudito, aspecto até então não considerado.

Até o presente localizamos as teses relacionadas no quadro que se encontra na próxima página.

No Arquivo Histórico do Instituto de Artes (AHIA) não encontramos informações sobre sua instituição (princípios, regras e datas), suas defesas (ou apresentações públicas) assim como também não constam informações sobre suas publicações. Elas estão datadas, pela publicação, no período compreendido entre 1938 (tese de Angelo Guido)

¹⁰ Sobre os salões de arte no Rio Grande do Sul ver "O espetáculo da legitimidade. Os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995", de Flávio Krawsczyk (Dissertação de mestrado, PPGAVi/UFRGS, 1997).

AUTOR	TÍTULO	DATA
GUIDO Gnocchi, Angelo	<i>Forma e Expressão na História da Arte</i>	1938
TRIAS, Luiz Maristany de	<i>Anatomia Artística no Ensino Superior</i>	1938
CORONA, Luís Fernando	<i>O Ensino da Perspectiva e o Artista Plástico</i>	1957
MALAGOLI, Ado	<i>Técnica e Expressão</i>	1957
DUCCESCHI, Ermanno	<i>O Desenho Artístico e a Escola</i>	1961
CORRÊA, Tasso Daudt	<i>O Homem e o Cavalo na Anatomia Artística – Estudo Comparativo</i>	1961
LOCATELLI, Aldo Daniele	<i>Mural – Análise, considerações, método e pensamento</i>	1962

e 1961 (tese de Tasso Daudt Corrêa), estando, portanto, dentro do nosso recorte temporal de aproximadamente quarenta anos, de 1910 até o início dos anos 1960.

A característica mais evidente destas teses é o seu caráter programático, no sentido de que seus autores enfatizavam as questões do ensino de suas matérias, como a de Trias sobre o ensino da Anatomia, a de Corona sobre a perspectiva, a de Ducceschi sobre o desenho, a de Corrêa sobre anatomia comparada e a de Locatelli sobre a pintura mural. Exceções são as de Angelo Guido e a de Ado Malagoli, ambas de caráter reflexivo, avançando por questões teóricas e históricas, com ênfase no tema da expressão artística, termo constante no título das duas.

Essas teses, ainda por serem devidamente estudadas, demonstram um grande investimento em um conhecimento teórico de qualidade e de grande profundidade. Adiantamos que um aspecto a ser destacado é a presença de referências bibliográficas de autores que, na sua grande maioria, só farão parte dos repertórios

das escolas de arte no Brasil bem mais tardiamente. Citados em suas línguas originais ou em traduções para o inglês, francês e para o espanhol, eles estão presentes principalmente nas teses de Guido, Malagoli e Ducceschi, cujas referências têm um caráter mais erudito, ao contrário das teses dos outros autores, com referências bibliográficas majoritariamente técnicas. Em “Forma e Expressão na História da Arte” (1938), de Angelo Guido são citados, entre outros, os seguintes autores: Henri Bergson, Léo Frobenius, W. H. Goodyar, Walter Pater, Joséphin Péladan, John Pennethorne, Francis Penrose, Frederik Poulsen, Gerhardt Rodenwaldt, Carl Schnaase, Oswald Spengler, Hippolyte Taine, J. J. Winckelmann, Heinrich Wofflin, Wilhelm Worringer, em francês, alemão, italiano, espanhol e inglês. Em “Técnica e Expressão” (1957), de Ado Malagoli, os nomes mais referenciados são os de Bernard Berenson, Hippolyte Taine, Jacques Maritain e Heirinch Wofflin, além da teoria das cores de J. W. Goethe. Em “O Desenho Artístico e a Escola” (1961) de Ermanno Ducceschi, são citados Aristóteles, Henri Bergson, Immanuel Kant, Lucrécio, José Ortega y Gasset e Joshua Reynolds.

Considerações Finais

Buscamos, ao longo deste texto, apontar os possíveis diálogos entre academicismo local e o modernismo. É importante destacar que a questão do academicismo no Rio Grande do Sul é complexa pela simples razão de

que, não havendo uma tradição local, seria praticamente impossível definir o que seria um academicismo para, então, estabelecer uma oposição ao modernismo. Se ao invés de um estilo artístico entendermos o academicismo como uma produção pautada em um conjunto de normas para a formação e para a produção artísticas, o estilo não ocorria localmente devido ao fato da produção ser bastante restrita e de reduzida circulação. Onde estaria então a modernidade plástica do Rio Grande do Sul? Na ilustração, com certeza, na medida em que esta, descompromissada com regras rigorosas, podia experimentar e ousar em temas, nas formas e nas cores e ainda no modo de proceder, conforme podemos ver na ilustração praticada pela Livraria do Globo.¹¹

Concluindo podemos afirmar que, se rigorosamente não ocorreu uma disputa entre academismo e modernismo na Escola de Artes, houve, isto sim, uma espécie de lenta conquista de avanços temáticos e técnicos, pautados nas regras da boa pintura, do desenho rigoroso e do colorido controlado. Associado a um ensino adequado aos novos tempos, uma série de iniciativas ajudarão a consolidar um novo modo de fazer arte: as exposições individuais, os salões, as premiações, as viagens, as palestras,¹² etc. Também foi de fundamental importância

¹¹ Sobre o assunto ver, de Paula Viviane Ramos, o ensaio "A Modernidade Impressa" (in GOMES, Paulo [org.]. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007).

¹² Iniciativa digna de destaque foram as palestras arroladas sobre o título de "Fundamentos da Cultura Rio-Grandense", promovidas pela Faculdade de Filosofia, durante a década de 1950 (não foram localizadas as datas precisas). Posteriormente essas palestras, pronunciadas por nomes de destaque da inteligência local e nacional, foram publicadas em uma série de cinco volumes que vieram a luz entre 1954 e 1962.

a atuação, enquanto historiadores e críticos, de Angelo Guido e Fernando Corona.¹³ Um caminho favorável às experimentações e às novidades, de maneira controlada e paulatina, mas que permitirá o surgimento de uma geração de artistas com uma produção efetivamente moderna ao final dos anos 1950. Esse caminho terá continuidade na década seguinte, com a aceitação da abstração informal e das experimentações construtivistas a par das investigações mais arrojadas da pop arte.

Referências Bibliográficas:

BOEIRA, Nélon. "O Rio Grande de Augusto Conte" in RS: Cultura & Ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, sem data.

FISCHER, Luís Augusto. Literatura Gaúcha. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

Estatutos do Instituto Livre de Belas Artes. Porto Alegre: ILBA, 1908.

SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

¹³ Dentre os textos fundadores da historiografia da arte no Rio Grande do Sul estão os de Angelo Guido, para a Revista do Globo e diversos jornais e a colaboração dos dois para a Enciclopédia Riograndense (1957) no qual ambos encetaram um esforço notável de sistematização de uma história das artes plásticas local.