**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL**
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FFCH**
**HISTÓRIA DO BRASIL**

# 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

***CÍRIO SIMON***

**Porto Alegre, Junho de 2003**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL**
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FFCH**
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**
**HISTÓRIA DO BRASIL**

# 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

***CÍRIO SIMON***

**Orientadora: Profª Drª Maria Lúcia Bastos Kern**

**Porto Alegre, 27 de junho de 2003**

**Assessorias de:**

**Medianeira GOULART**
**Arquivo AGIA-UFRGS**

**Jorge BARBOSA**
**Revisão**

**Vera MELLO**
**ABNT e DIGITAÇÃO**

**Silvestre NOVAK**
**Editoração do CD-ROM**

"*Resultado lógico do evoluir da civilização Rio-grandense, o Instituto pairava latente na ordem natural das coisas, só a espera que o fiat criador trovejasse do alto, para que ele surgisse de baixo, aparelhado para os lúcidos destinos*".

Correio do Povo, 22.04.1908 (Cópia datilografada do Arquivo do IA-UFRGS)

*"Defender a dignidade do artista e das práticas sociais das artes, elevando-as à sua verdadeira condição de criadores de pensamento, de atividades intelectuais especializadamente profissionais, capazes, portanto, de afirmar a sua autonomia e seu ambiente de competência, sem submeter-se a outras instâncias de reconhecimento do que a do seu próprio círculo de autoridade".*

Scarinci, 1982, p.192.

*"O Instituto de Belas Artes, ao final década, no ano de 1958, concentra as discussões e decisões sobre o estado geral da visualidade do Rio Grande do Sul".*

Pieta, 1988, f.112.

Em contraposição ao otimismo que os autores acima manifestam em relação à instituição, objeto desta tese, o autor pede ao seu leitor três qualidades que Nietzsche (1844-1900) solicitou ao leitor do seu texto '***o futuro das nossas escolas'***:

"*espero do leitor três qualidades: deve ser tranqüilo e ler sem pressa, não deve fazer intervir constantemente sua pessoa e sua cultura, e por último, não tem direito de esperar – quase como resultado – projetos*".

Nietzsche, 2000, p.27.

# RESUMO

Estudam-se aqui as origens do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre os anos de 1908 até 1962. O Instituto foi formado por lideranças regionais, oriundas de um projeto civilizatório solidário, constituído pelos Cursos Superiores Livres criados na capital do estado do Rio Grande do Sul, durante a Primeira República Brasileira. Numa segunda etapa, esses Cursos Superiores Livres, constituíram a Universidade de Porto Alegre, como a primeira universidade do Rio Grande do Sul.

Os eventos da sua origem e a passagem do Instituto Livre de Belas Artes para a universidade, revelam uma série de condições que a autonomização da arte exige para se institucionalizar. Os agentes artistas do Instituto tiveram a oportunidade de procurar nessas passagens as competências da arte e os limites nos quais seria possível institucionalizá-la tanto no contexto de um curso superior, como na universidade que ajudaram a formar em 1934. Expulso dessa universidade local em 1939, o Instituto passou 23 anos procurando, numa espécie de segunda institucionalização, esse ponto de equilíbrio entre a arte e os outros saberes já consagrados pela universidade. A busca desse ponto de equilíbrio tornou-se visível nas expressões de autonomia emitidas pelos seus agentes, enfrentando os limites institucionais que a arte exige. Internamente, o Instituto ampliou as competências através de novos projetos de institucionalização da arte que se expandiram externamente, como contribuições para o sistema de artes. As competências internas

foram concretizadas no primeiro curso formal de artes plásticas do estado. O sistema das artes plásticas sul-rio-grandense recebeu desse curso, novos agentes, capazes de continuar externamente a teleologia imanente que orientou as origens internas do Instituto.

Para entender a teleologia imanente da instituição foram revistos os estudos acadêmicos de outros pesquisadores do Instituto. Após, se buscaram e sistematizaram os dados da instituição nos documentos no Arquivo Geral do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (AGIA-UFRGS). Esses dados foram contextualizados no conjunto de suportes conceituais relativos à institucionalização do ensino das artes plásticas, procedentes da cultura brasileira e ocidental recente.

O estudo do período institucional de 1908 até 1962 foi dividido em seis capítulos. Três capítulos são relativos ao Instituto. Eles se alternam com três específicos relativos às artes visuais em geral e aqui, mais especificamente, às artes plásticas. É inegável que o Instituto cumpriu o seu papel de acolher, desenvolver e continuar o processo da arte nesse projeto civilizatório republicano. As artes plásticas ampliaram a teleologia imanente do Instituto no sistema de artes sul-rio-grandense. O agente institucional evoluiu, passando de amador da arte para o artista profissional. Esses agentes instauraram formas institucionais para uma potencial reprodução do saber da arte, destinada a um público de observadores.

# ABSTRACT

We study here the origins of the actual Institute of Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul from 1908 to 1962. The Institute was formed by regional leader ship coming from a solidary and civilizatory project, constituated by the Free Superior Courses created in the capital of the state during the First Brazilian Republic. In a second phase, these Free Superior Courses constitueted the University of Porto Alegre being the first university of Rio Grande do Sul.

The events of its origin and the passage of the Institute of Belle Letters to the university reveal a series of contractions that the autonomization of Art requires to the institutionalized. The artists agents of the Institut had the opportunity to look for in these passages the competences of the Art and limits there whose would be possible the institutionalization so in the context of a superior course as in the university the helped to form in 1934. Expelled this local university in 1939, the Institute spended 23 years looking for the point of equilibrium between the art and the others knowledge's always consecrated by the university, in a kid of second institutionalization. This search was visible in the Institute enlarged the competences them new projects of institutionalization of art get expanded outside like contributions for the system of the arts. The competences – inside- were concreted in the first formal plastic arts in South Rio Grande received new agents this course capable to carry on outside the essence of the teleology that guided the intern origins of the Institute.

To understand the essence of teleology of the institution the academic studies were revised by others researchers of the institution on the papers from the General Records of the Institute of Arts of the Federal University of RGS (AGIA/UFRGS+GRIA/UFRGS). These data were contextual zed in a group of

conceptual supports concerning the institutionalization of the teaching in the plastic arts precedents form the recent Brazilian and occidental culture.

The study of the institutional period from 1908 to 1962 was divided in six chapters. Three are concerning the Institute. They alternated with three specific chapters concerning the visual arts in general and mores particularly here, the plastic arts. Its is undeniable that the Institute fulfilled its rule heading, going on and continuing the process of arts enlarged the immanent teleology of the Institute in system of the arts in South- Rio Grande. The institutional agents developed from the amator of art to e professional artist. These agents established institutional ways for a potential reproduction of the knowledge of art appointed to a public of observers.

**O AUTOR AGRADECE:**

Às instituições e respectivas comunidades que o formaram e motivaram para a cultura e para a arte:
Da Escola Municipal de Sarandi-RS, mantida pelos cidadãos de Maneador, onde aprendeu com o seu pai o amor à ética e à docência, entre 1944 e 1948. Da comunidade dos membros das Escolas Cristãs da França, que a partir de 1908 reforçou o projeto civilizatório do Rio Grande do Sul, com a qual auferiu, em aprendizagem direta, entre 1949 e 1958, tanto da cultura francesa como da sul-rio-grandense e que o estimulou escolher o campo das artes plásticas. Da comunidade dos docentes, estudantes e das lideranças do IBA-RS com os quais conviveu estudou de 1958 a 1962. Da comunidade da Faculdade de Filosofia, Faculdade de Educação, Colégio de Aplicação da UFRGS, Colégios Júlio de Castilhos e Parobé nos quais buscou a sua licenciatura em 1963. Aos docentes e comunidade dos Cursos de Especialização em Ensino Superior da Faculdade de Educação da UFRGS (1975) e da FEEVALE (1979). Do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da PUC-RS no qual teve a honra de realizar o seu mestrado entre 1980 e 1987, podendo refletir em relação às experiências da Abertura Política Brasileira (1989-1985) registrada nas atas do Grêmio dos Professores do Colégio Cândido José de Godoy. De forma particular, à Comunidade do Programa de Pós Graduação em História da PUC-RS, onde foi acolhido com a mais alta fidalguia e da qual se considera devedor perpétuo, pois ali foi lhe dado refletir em relação aos valores da comunidade constituída no Departamento de Artes Visuais e a do Instituto de Artes, da Faculdade de Arquitetura e da Faculdade de Comunicação da UFRGS. Dos membros da ADUFRGS e da ANDES, que lutam por uma instituição universitária pública, gratuita e de qualidade no âmbito regional e nacional. Dos egrégios membros do Conselho Estadual de Cultura com os quais trabalha e se solidariza para garantir a política da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

Às comunidades nas quais exerceu a docência de Desenho, Educação Artística, Introdução à Arte. Arte-Educação, História das Artes Visuais, Arte Popular Brasileira e de Materiais Expressivos, como:
Do Colégio São João de Porto Alegre/RS (alfabetizando crianças e operários de 1958 a 1968); Colégio Cândido José de Godoy Porto Alegre (1970-1988); Curso de Graduação e de Licenciatura em Artes Plásticas da FEEVALE/NH/RS (1972-1986); Colégio Champagnat Porto Alegre (1971-1985); Colégio Rosário Porto Alegre (1975-1985); Colégio Luis Dourado Porto Alegre (1970-1974) Colégio São Judas Porto Alegre (1970-1975); Colégio José Mesquita Porto Alegre (1975-1980); Colégio Comercial José Feijó Porto Alegre (1973-1978); Bacharelato de Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS (1985- ); Curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da UFRGS (1985-1996). Da Faculdade Palestrina onde pode desenvolver em expressivas comunidades do Rio G.do Sul o tema da História da Arte no Brasil e Arte Popular Brasileira (1982-1986). Do Curso de Especialização em Métodos e Técnicas de Ensino de Artes Visuais da FUCRI Criciúma SC e FEEVALE NH/RS (1987-1989). Do Curso de Estilismo de Calçados da FEEVALE NH/RS (1986). Do Curso de Especialização no Departamento de Expressão Gráfica da Faculdade de Arquitetura da UFRGS de História do Desenho (1991); Do Curso de especialização em Artes Visuais do DAV do Instituto de Artes da UFRGS (1993) na disciplina História da Educação Artística no Brasil.

Às famílias, como começo institucional e motivação primordial:

- da sua própria origem;
- da sua esposa Marília Vaz da Costa;
- àquela que constituíram e da qual tiveram Deborah Simone e Círio José;
- àquela de Deborah Simone e Luis Fernando Bumbel, que lhe deu o seu neto João Pedro.

**Círio Simon**
27 de junho de 2003

**A 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

# S U M Á R I O

# VOLUME I


**RESUMO** ..... **05**
**SUMÁRIO** ..... **10**
**LISTAGEM do MATERIAL em ANEXO DISPONÍVEL no CD-ROM** ..... **16**
**ABREVIAÇÕES** ..... **19**
**GRÁFICOS do TEXTO** ..... **20**
**CONVENÇÕES** ..... **20**


## INTRODUÇÃO


LOCALIZAÇÃO DO TEMA ..... **21**
CONTEXTUALIZAÇÃO E JUSTIFICATIVA DO ESTUDO DO TEMA ..... **22**
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA ..... **23**
OBJETIVOS DA TESE ..... **32**
PROBLEMAS ..... **34**
HIPÓTESES ..... **36**
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA ..... **38**
ATIVIDADES LOGÍSTICAS E ESTRATÉGICAS NA TESE ..... **63**
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM SEIS CAPÍTULOS ..... **66**


## Capítulo I
### As origens do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA)


**1.0 – A PRIMEIRA ETAPA DO INSTITUTO LIVRE DE BELAS ARTES DO RS** ..... **73**

**1.1 – A implementação da instituição para artes no Rio Grande do Sul** ..... **74**
1.1.1 – A instituição de arte num projeto civilizatório republicano sul-rio-grandense ..... 76
1.1.2 - O projeto institucional do ILBA-RS e o seu contexto ..... 84
1.1.3 - A política cultural do Império Brasileiro nas suas províncias ..... 87
1.1.4 - A política cultural da Primeira República Brasileira nos Estados ..... 89
1.1.5 - Fatores regionais para a criação do ILBA-RS ..... 93

**1.2 – Competências e os limites para instaurar um sistema de artes** ..... **97**
1.2.1 - A intervenção republicana para criar a instituição ..... 97
1.2.2 – A mantenedora cria a forma institucional do ILBA-RS ..... 101
1.2.3 – Os limites enfrentados para constituir a mantenedora do Instituto ..... 105
1.2.4 – Iniciativas inaugurais da mantenedora na institucionalização da arte ..... 111
1.2.5 – Todo o Rio Grande do Sul no projeto do Instituto ..... 115

**1.3 – Agentes amadores de arte garantem a sua institucionalização** ..... **120**
1.3.1 - As inicitivas desencadeadas para implementar o ILBA-RS e a noite da sua fundação ..... 121
1.3.2 - A realidade do dia seguinte.....126
1.3.3 - A designação INSTITUTO.....128
1.3.4 - As dificuldades para implementar a culminância do projeto civilizatório.....132
1.3.5 - A liderança de Olympio Olinto de Oliveira.....135
1.3.6 - O papel da Comissão Central do ILBA-RS e as diretorias que a presidiram..... 142

**1.4 – Razões do conflito entre o CC-ILBA-RS e os profissionais da arte**..... **147**
1.4.1 – Novas condições que a Comissão Central encontrou após 1930.....148
1.4.2 – Os estudantes e os docentes da Escola de Artes.....151
1.4.3 – A emergência do poder dos profissionais no campo das artes.....155

## Capítulo II

### A Escola de Artes do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul

**2.0 A PRIMEIRA ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL.**..... **160**

**2.1 - A Escola de Artes no projeto institucional do Instituto Livre de Belas Artes-RS** ..... **162**
2.1.1 – A criação e as competências da Escola de Artes do ILBA-RS.....164
2.1.2 – O curso preparatório e as experiências do curso noturno da Escola de Artes.....170

**2.2 – A organização interna da Escola de Artes** ..... **173**
2.2.1 – Práticas e recursos da Escola de Artes do ILBA-RS.....173
2.2.2 – Incidentes e confrontos na Escola de Artes.....177

**2.3 – O currículo da Escola de Artes e as sementes de um sistema de Artes Plásticas no Estado**..... ..**179**
2.3.1 – O que revelam e o que omitem os relatórios de Libindo Ferrás.....180
2.3.2 – O ensino-aprendizagem no contexto da Escola de Artes do ILBA-RS ..... 182

**2.4 – Ações na Escola de Artes que qualificam sua reprodução externa** ..... **187**
2.4.1 – Obras de arte e estímulos aos estudantes de Artes Plásticas.....189
2.4.2 – A diversidade disciplinar na Escola de Artes.....192

**2.5 – Francis Pelichek agente na Escola de Artes e seus relatórios**.....**196**
2.5.1 – A natureza e a forma dos relatórios de Francis Pelichek..... 198
.2.5.2 – Expressões de autonomia nos relatórios de Pelichek.....204

**2.6 – A reprodução da competência institucional da Escola de Artes do ILBA-RS**..... **208**
2.6.1 – O estudante da Escola de Artes se prepara para a reprodução institucional.....209
2.6.2 – A reprodução através do processo educacional institucional.....213
2.6.3 – Os processos de socialização da competência da Escola de Artes do ILBA-RS.....216
2.6.4 – A Escola de Artes é substituída pelo Curso de Artes Plásticas.....217

# VOLUME II

## Capítulo III

### O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul e o paradigma da universidade.


**3.0– O INSTITUTO DEVE OPTAR PELAS ESCOLAS SUPERIORES LIVRES OU PELA UNIVERSIDADE..... 223**

**3.1 – A revolução de 1930 e o paradigma universitário ..... 226**
3.1.1 – Amostras da insatisfação dos intelectuais de Porto Alegre com a Primeira República..... 228
3.1.2 – A educação deve mudar e ser instrumento de reprodução revolucionária..... 230
3.1.3 – O ILBA-RS e a Revolução de 1930..... 234
3.1.4 – A arte e o paradigma universitário..... 238
3.1.5 – As origens do paradigma universitário e o Estado Nacional..... 242

**3.2 – A universidade e a emergência dos agentes intelectuais artistas ..... 251**
3.2.1 – A institucionalização do artista como intelectual..... 252
3.2.2 – O intelectual artista se institucionaliza no Brasil..... 256
3.2.3 – O intelectual artista do Rio Grande do Sul na Primeira República..... 260
3.2.4 – Novas condições para o intelectual artista e a Revolução de 1930..... 263

**3.3 – A escalada dos artistas profissionais para incluir o IBA-RS na universidade..... 269**
3.3.1 – O docente artista como agente intelectual cooptado pelo Estado..... 273
3.3.2 – O intelectual artista brasileiro..... 279
3.3.3 – O problema do artista no contexto da universidade brasileira..... 284
3.3.4 – Um músico lidera a adoção no IBA-RS do paradigma universitário..... 287
3.3.5 – O confronto de dois paradigmas de institucionalização da arte..... 290

**3.4 – O IBA-RS integra a Universidade de Porto Alegre ..... 298**
3.4.1 – Muda o perfil social do estudante no IBA-RS..... 301
3.4.2 – As lideranças representam a teleologia institucional..... 308
3.4.3 – Distinções entre as competências do cargo de presidente e de diretor do IBA-RS..... 312
3.4.4 – A intervenção de Tasso Corrêa no setor das artes plásticas do IBA-RS..... 316

**3.5 – Três paradigmas convivem no IBA-RS e o desfecho dessa situação..... 320**
3.5.1 – Os atos das três administrações do IBA-RS..... 321
3.5.2 – O último ato da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul..... 326
3.5.3 – O campo institucional da arte sob a competência dos docentes artistas..... 329
3.5.4 – A Instituição, os seus agentes e as suas relações com a sociedade..... 331

## Capítulo IV

### O Curso de Artes Plásticas (CAP) do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) entre 1936 e 1970

**4.0 –A ATUALIZAÇÃO do SETOR das ARTES PLÁSTICAS no PARADIGMA da UNIVERSIDADE.. 335**

**4.1- A institucionalização das artes plásticas no paradigma da universidade ..... 337**
4.1.1 – A retomada da coerência e da competência do Instituto.....337
4.1.2 – O CAP é potencializado através de agentes qualificados.....339
4.1.3 – Os cursos técnicos do IBA-RS.....346
4.1.4 – A Escultura se institucionaliza e a sua competência no CAP-IBA-RS.....352
4.1.5 – A disciplina de Modelagem abre e prepara a competência para a Escultura.....357
4.1.6 – A ênfase da Escultura como iniciação a uma carreira de artista plástico.....367

**4.2 – A institucionalização da Arquitetura num curso autônomo no IBA-RS..... 372**
4.2.1 – A criação e a instauração do Curso Superior de Arquitetura no IBA-RS.....374
4.2.2 – O IBA-RS e o saber específico da Arquitetura.....378
4.2.3 – A qualificação do estudante de artes plásticas pelas novas opções curriculares.....383

**4.3 – O Instituto e o sistema das artes plásticas.....386**
4.3.1 – A origem e o sentido dos salões de artes plásticas.....388
4.3.2 – Os salões do Curso de Artes Plásticas do IBA-RS.....392
4.3.3 – A Pinacoteca do IBA-RS..... 398
4.3.4 – O Museu de Arte do Rio Grande do Sul e a ação dos agentes do IBA-RS.....404
4.3.5 – A disciplina de Arte Decorativa e o muralismo nas artes plásticas do IBA-RS.....408

**4.4 – O Curso de Artes Plásticas do IBA-RS e a sua reprodução..... 416**
4.4.1 – Tentativas de associar os artistas visuais no RS e o IBA-RS.....417
4.4.2 – A 1ª Bienal de São Paulo e o Curso de Artes Plásticas do IBA-RS.....422
4.4.3 – Recapitulando o contexto institucional do CAP no IBA-RS.....425

# VOLUME III

## Capítulo V

### O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul na Divisão de Ensino Superior do MEC

**5.0 – O IBA-RS ASSUME A COMPETÊNCIA UNIVERSITÁRIA DA ARTE ..... 427**
**5.1 – Uma imagem jornalística otimista para uma nova etapa institucional ..... 428**
5.1.1 – Um patrimônio e um prédio específico para as artes..... 430
5.1.2 – O Instituto cria e administra o seu patrimônio..... 433
5.1.3 – O IBA-RS assume e continua o seu projeto civilizatório durante a guerra.....439

**5.2 – Novas dimensões do IBA-RS para um sistema de Artes Plásticas..... ..... 442**
5.2.1 – O movimento estudantil se institucionaliza para a nova dimensão.....444
5.2.2 – Os agentes do IBA-RS interagem com o meio cultural.....451

**5.3 – Os agentes experimentam novos contratos institucionais para a arte** ..... **457**
5.3.1 – As seis exclusões do IBA-RS da universidade local ..... 460
5.3.2 – Um departamento cultural substitui o IBA-RS na URGS ..... 471

**5.4 – A interação de IBA-RS com instituições de arte no âmbito do Estado nacional** ..... **473**
5.4.1 – Diferenças das origens da ENBA-RJ e do IBA-RS ..... 476
5.4.2 – Relações entre o IBA-RS e ENBA-RJ ..... 479
5.4.3 – A Escola Nacional de Belas Artes e a Escola de Artes do ILBA-RS ..... 485
5.4.4 – O IBA-RS propõe a Universidade e o Ministério das Artes ..... 492

## Capítulo VI

### O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul se qualifica e retorna para a universidade

**6.0 – UM NOVO PROJETO CIVILIZATÓRIO ENTRE A ARTE E A UNIVERSIDADE** ..... **495**

**6.1 – Os agentes da arte possuem novas opções em um novo contexto** ..... **496**
6.1.1 – O contexto institucional apto para uma nova competência ..... 498
6.1.2 – A reprodução da teleologia imanente do IBA-RS na obra de arte ..... 501

**6.2 – Os agentes do IBA-RS assumem a qualificação. universitária** ..... **505**
6.2.1 – Os egressos das Artes Plásticas do IBA-RS na educação geral ..... 507
6.2.2 – As interações na universidade entre os agentes da filosofia e da arte ..... 511
6.2.3 – A Arte Dramática se origina na Faculdade de Filosofia. ..... 515

**6.3 – Os eventos do Cinqüentenário do IBA-RS como expressões de autonomia** ..... **519**
6.3.1 – O Primeiro Congresso Brasileiro de Arte e o Primeiro Salão Pan-Americano de Arte ..... 521
6.3.2 – O apogeu da administração de Tasso Corrêa ..... 524

**6.4 – As novas potencialidades para a reprodução das competências institucionais** ..... **527**
6.4.1 – A departamentalização do IBA-RS a partir de 1959 ..... 529
6.4.2 – O retorno do Instituto para a universidade local ..... 534

## CONCLUSÕES

**Conclusões** ..... **541**
*Ampliam-se as conclusões relativas à circulação da arte na instituição* ..... 542
*Conclusões relativas à circulação das artes num sistema e o Instituto* ..... 548
*Conclusões relativas aos agentes da instituição na circulação da arte* ..... 553
*Conclusões relativas à reprodução e recepção da arte* ..... 558
**O Instituto de Artes da UFRGS num projeto civilizatório compensatório** ..... **562**
**Outras possibilidades de pesquisas nos quatro vetores da tese.** ..... **564**
**Novos enfoques teóricos e metodológicos confirmam as conclusões da tese** ..... **567**

# 8 - FONTES

**Fontes bibliográficas sobre o IA-UFRGS** ..... **571**
**Fontes bibliográficas gerais da tese** ..... **572**
**Artigos em anais e periódicos** ..... **590**
**Anais e Catálogos** ..... **598**
**Periódicos** ..... **598**
**Internet** ..... **599**
**Identificação dos entrevistados informais** ..... **601**
**Normas e leis relativas a do Instituto de Artes** ..... **603**
**Documentos do Arquivo Geral do Instituto de Artes da UFRGS** ..... **604**
**Lista de imagens de personagens** ..... **609**
**Lista de imagens de grupos** ..... **612**
**Lista de imagens do espaço físico** ..... **613**
**Lista de imagens de obras de arte** ..... **615**
**Lista de imagens de documentos do Arquivo** ..... **618**

# 9 - QUADROS SÍNTESES

Quadro 01 – Objetivos, teoria e formas de investigação ..... 621
Quadro 02 – Capítulos, teoria e conteúdo ..... 624
Quadro 03 – Síntese do capítulo 1 – As origens do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul ..... 625
Quadro 04 – Síntese do capítulo 2 – A Escola de Artes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul ..... 626
Quadro 05 – Síntese do capítulo 3 – O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul e o paradigma da universidade ..... 627
Quadro 06 – Síntese do capítulo 4 – O Curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul ..... 627
Quadro 07 – Síntese do capítulo 5 – O Instituto de Belas Artes do RS da Divisão de Ensino Superior do MEC ..... 629
Quadro 08 – Síntese do capítulo 6 – O Instituto de Belas Artes do RS se qualifica e retorna para a universidade ..... 630
Quadro 09 – Síntese Geral da Tese ..... 631
Quadro 10 – Indicações para novas pesquisas ..... 632
Quadro 11 – Expressões de autonomia nos quais o IA-UFRGS expressa equilíbrio homeostático como instituição ..... 633
Quadro 12 – Expressões de autonomia nos quais o IA-UFRGS expressa equilíbrio homeostático a no sistema de artes ..... 634
Quadro 13 – Expressões de autonomia nos quais o IA-UFRGS expressa equilíbrio homeostático pelos seus agentes ..... 635
Quadro 14 – Expressões de autonomia nos quais o IA-UFRGS expressa equilíbrio homeostático na reprodução da arte ..... 636
Quadro 15 - Cronologias das universidades, academias de arte e do Instituto de Artes 1908 –1962 ..... 637 - 660

## **ANEXOS:** MATERIAL DISPONÍVEL no CD-ROM

CONTÉM :

**0 – Sinopse**

**1 – TESE**

**2 – Versões**
**3 – Documentos**
**4 – Atas**
**5 – Leis**
**6 – Imagens**
**7 – Agentes**
**8 - Anexos**

### 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

DISCO 0 - SINOPSE

| DISCO | PASTAS | ARQUIVOS | CONTEÚDO | Quantidade de folhas | |
|---|---|---|---|---|---|
| 0 SINOPSE | ***0.1*** | **00.10 Capas** | .da sinopse e capa CD | **32** | |
| | | **00.11 Estrutura** | .do CD-ROM | **02** | |
| | **0.2** | **00.20 TEXTO** | SINÓPSE da TESE | **80** | |
| | | **00.21 Logomarca** | . e o Instituto | **12** | |
| | **0.3** | **00.30 Fontes** | . da sinopse | **06** | |
| | | **00.31 Imagens .42** | . da sinopse | **12** | |
| | **0.4** | **DIÁRIO** | .da pesquisa | **71** | |
| | **0.5** | **Linha de tempo** | . do Instituto | **21** | |

DISCO 1 - A TESE

Texto descritivo da parte teórica, da síntese das pesquisas e das conclusões

| DISCO | VOLUME | CAPÍTULOS | CONTEÚDO | Folhas. |
|---|---|---|---|---|
| 1 TESE (o presente texto) | I | **0** | Sumário –Abreviações –Convenções | ***1 – 20*** |
| | | **00-INTRUDUÇÃO** | INTRODUÇÃO Proposições teóricas e operacionais | **21** – 72 |
| | | **01-ILBA-RS** | A criação do instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul | 73 – 159 |
| | | **02-ESCOLA** | A Escola de Artes do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul | 160 – 222 |
| | II | **03-IBA-RS** | O Instituto de Belas Artes do RS e o paradigma da universidade | 223 – 334 |
| | | **O4-CAP.IBA-RS** | O Curso de Artes Plásticas (CAP) do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) | 335 – 426 |
| | III | **05-UNIVERSIDADE** | O Instituto de Belas Artes da Divisão de Ensino Superior do MEC | 427 – 494 |
| | | **06-QUALIFICA** | O Instituto de Belas Artes do RS se qualifica e retorna à universidade | 495 – 540 |
| | | **CONCLUSÕES** | CONCLUSÕES | 541– 570 |
| | | **08- FONTES** | FONTES da TESE | 571– 620 |
| | | **09 – QUADROS** | Quadros sínteses da tese | 621 – **660** |

DISCO 02 –VERSÕES da TESE

| DISCO | PASTAS | ARQUIVOS | | Folhas |
|---|---|---|---|---|
| 2 VERSÕES | 1995 | 14 | Projeto | 90 |
| | 1996 | 07 | Versão da tese de 1996 | 92 |
| | 1997 | 08 | Versão da tese de 1997 | 164 |
| | 1998 | 09 | Versão da tese de 1998 | 315 |
| | 1999 | 10 | Versão da tese de 1999 | 497 |
| | 2000 | 61 | 4 versões de 2000 | 353 |
| | 2001 | 81 | 6 versões de 2001 | 340 |
| | 2002 | 10 | 1 versão, mais a definitiva | 537 |
| | Artigos derivados | 36 | | |
| | Aulas extensão | 50 | | |
| | Novas pesquisas | 17 | | |
| | Estudos | 12 | A universidade e o intelectual brasileiro | 89 |

DISCO 3 - DOCUMENTOS do ARQUIVO do IA – UFRGS

Documentos extraídos, classificados e usados como básicos na tese

| DISCO | PASTAS | ARQUIVOS | DATAS dos DOCUMENTOS | Folhas |
|---|---|---|---|---|
| 3 DOCUMENTOS | 1 | 001-025 | 1893 - 1919 | 001 – 028 |
| | | 026-050 | 1919 - 1935 | 029 – 055 |
| | 2 | 051-075 | 1935 - 1940 | 056 – 085 |
| | | 076-100 | 1940 - 1948 | 086 – 117 |
| | 3 | 101-125 | 1948 - 1956 | 119 – 145 |
| | | 126-150 | 1956 - 1964 | 146 – 179 |
| | 4 | 151-175 | 1964 - 1996 | 180 – 199 |

DISCO 4 - ATAS da CC-ILBA.RS e do C.T.A. do I.B.A.RS **As atas digitadas da Comissão Central (1908-1939) e do Conselho Técnico Administrativo (1938-1962) do I.B.A do Rio Grande do Sul**

| DISCO | VOLUMES | ARQUIVOS | CONTEÚDO: Livro: | Folhas. |
|---|---|---|---|---|
| | 4.1 | 1893 – 1927 | TOMO n° 1 Atas CC– ILB.A: 1909 até 1927 | 1 – 107 |
| 4 ATAS | 4.2 | 1927b – 1932 | TOMO n° 2. Atas do CC–ILBA 1927 até 1932 | 108 - 176 |
| | | 1933-1939 | Atas do CC-ILBA. de 1933 até 1939 | 177 – 206 |
| | 4.3 | 1938-1941 | LIVRO. nº I do C.T.A. de 1938 até 1941 | 1 – 99 |
| | 4.4 | 1941b-1950 | LIVRO nº II do C.T.A. de 1941 até 1950 | 1 - 207 |
| | 4.5 | 1950-1958 | LIVRO nº III do C.T.A. de 1950 até 1958 | 1 – 204 |
| | 4.6 | 1958-1959 | LIVRO n° IV do C.T.A. de 1958 até 1959 | 1 - 42 |
| | 4.7 | 1959 – 1962 | LIVRO nº V do CTA Conselho Departamental (20.8. 1962 -....) | 1 - 151 Σ = 903 |

DISCO 5 - LEIS

As leis fundamentais para entender a estrutura jurídica do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

| DISCO | VOLUMES | ARQUIVOS | DATAS das LEIS : | ARQUIVOS | Folhas. |
|---|---|---|---|---|---|
| 5 LEIS | 5.a | 1563 -1893-1931b | 1563 – 1931b | 1563 –1893-1905-1908-1927-1931-1931b | 1 – 97 |
| | | 1932-1934 | 1932 – 1934 - | 1932-1933-1934B-1934 | 98 – 162 |
| | | 1939 | 1939 | 1939...-1939..-1939.- | 163 – 234 |
| | 5.b | 1939 – 1998 | 1942 – 1996 | 1939-19411942-1951- 1954 –1954 – 1996 -1998 | 239 – 330 Σ = 330 |

DISCO 6 - IMAGENS

Iconografia fundamental do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

| DISCO | VOLUMES | ARQUIVOS | CONTEÚDO: FOTOS de: | Quantidade | Folhas. |
|---|---|---|---|---|---|
| **6** **IMAGENS** | **F1** | **F1. 0 ... F1. 103** | ***PERSONAGENS*** | 139 | **001 – 129** |
| | **F2** | **F2.0 ... F2.53** | GRUPOS | 85 | **001 – 123** |
| | **F3** | **F3.0 ... F3. 63** | ESPAÇO FÍSICO do INSTITUTO | 92 | **001 – 091** |
| | **F4** | **F4.0 ... F4. 55** | OBRAS de ARTE | 121 | **001 – 113** |
| | **F5** | **F5.0 ... f5.57** | DOCUMENTOS do ARQUIVO | 64 | **001 – 070** **Σ = 525** |

DISCO 7 - BIOGRAFIAS

Agentes fundamentais do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

| DISCO | VOLUMES | ARQUIVOS | BIOGRAFIAS de PERSONAGENS | Quantidade | Folhas |
|---|---|---|---|---|---|
| **7** **AGENTES** | **A – B** | A – B | Abreu - Brilhante | 32 | **16** |
| | **C** | **C** | Cabral – Cunha | 25 | **17** |
| | **D – L** | **D – L** | Dähne – Lutzenberger | 34 | **20** |
| | **M – P** | **M – P** | Machado – Porto | 27 | **25** |
| | **R – W** | **R – W** | Rache Vitello – Weingärtner | 23 | **15** |

DISCO 8 - ANEXOS à TESE

Anexos inerentes à tese.

| DISCO | PASTAS | ARQUIVOS | CONTEÚDO | Quant. | Folhas. |
|---|---|---|---|---|---|
| **8** **ANEXOS** | **8.1** | **8.1** | Glossários | 1 | **21** |
| | **8.2** | **8.2** | Fontes bibliográficas, documentais e iconográficas. | 1 | **31** |
| | **8.3** | **8.3.a-q** | Leis e quadros gráficos | 16 | **63** |
| | **8.4** | **8.4** | Estatísticas | 1 | **3** |
| | **8.5** | **8.5** | Linha de tempo + Datas | 1 | **24** |
| | **8.6** | **8.5** | Textos; Jornais e Tasso Corrêa 1933 | 3 | **21** **Σ = 144** |

Σ = 5.056 folhas

## ABREVIAÇÕES USADAS na PRESENTE TESE

**ABE** : Associação Brasileira de Educação – ativa nas décadas de 1920 e 30 em relação à Universidade Brasileira

**ADUFRGS** : Associação de Docentes da UFRGS

**AGIA-UFRGS : Arquivo Geral do Instituto de Artes** da UFRGS

**AIBA** : **Academia Imperial de Belas Artes** (1826-1889) precedida pela Real Academia (12.08.1816 -1826)

**ARI** : Associação Riograndense de Imprensa

**CAD** : Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia (1957–1968)

**CAEBA** : Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes (1940 até 28.04.1943)

**CAIBA** : Centro Acadêmico do Instituto de Belas Artes

**CAP** : **Curso de Artes Plásticas** do Instituto de Belas Artes (1936 – 1970)

**CATC** : Centro Acadêmico Tasso Corrêa (a partir de 28.4.1943 – até o presente)

**CC-ILBA** : **Comissão Central** do Instituto Livre de Belas Artes – mantenedora de 1908-1939

**CET** : Curso de Estudos de Artes Teatrais da Faculdade de Filosofia da UFRGS

CNE: Conselho Nacional de Educação: (criado pelo Decreto Lei 19850 em11.04.1931. Depois de 1946 CFE: Conselho Federal de Educação.)

**CONSERVATÓRIO** de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

**CTA** : Conselho Técnico Administrativo

**DAD** : Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes (1970 – até o presente)

**DAV** : Departamento de Artes Visuais. Sucede ao curso de Artes Plásticas do IBA

**DASP**: Departamento de Administração do Serviço Público – Organizava os concursos públicos federais.

**DEE** : Diretório Estadual de Estudantes (R. Senhor dos Passos, 235 3º andar – Porto Alegre–RS)

**DIP**: Departamento de Imprensa e Propaganda (1939-1945) (DEIP-RS do Estado do Rio Grande do Sul)

**EBA-UFRJ**: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (a partir de 1966)

**EA**: **ESCOLA de ARTES**: uma escola do ILBA-RS (1910–1936)

**EA-UFRGS**: **ESCOLA de ARTES**: nome atribuído pela Congregação ( resolução de 28.12.1962 até 03.1970)

**ENBA** : **Escola Nacional de Belas Artes** (1889-1930) da Universidade do Rio de Janeiro (1931)

**ESDI-UERJ : Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro[1].**

**FEELPA** : Federação dos Estudantes das Escolas Livres de Porto Alegre. Décadas de 1920-40.

**FEUPA** : Federação de Estudantes da Universidade de Porto Alegre

**IAB-RS** : Instituto dos Arquitetos do Brasil – Seccional do Rio Grande do Sul (origem em 19.03.1948 no IBA-RS)

**IA-UFRGS** : **Instituto de Artes**. Designação atual a partir da reforma da UFRGS de 03/1970 [2]

**IBA-RS** : **Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul**: designação entre 1934 e 28.12.1962.

**ILBA-RS : Instituto Livre de Belas Artes** mantenedora do Conservatório e da Escola de Artes[3]

---

[1] - **SOUZA**, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1996. 336p.

[2] - Na presente tese, quando for usado IA ou Instituto de Artes, a referência deve ser entendida e estendida à atualidade e à totalidade da herança recebida e administrada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul incluída a história entre 1908 até a atualidade.

**LDB** : Lei de Diretrizes e Bases da Educação. (Versões: Leis n. 4042 de 1961, n. 5692 de 11.08.1971 e n. 9.394 de 20.12.1996).

**MARGS** : Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

**MEC** : Ministério de Educação e Cultura a partir de 1953.

**MESP** : Ministério de Educação e Saúde Pública (1930), MES pela Lei nº 378 de 13.01.1937 (Ref. Capanema)

**MNBA** : Museu Nacional de Belas Artes a partir de 1937. (No prédio da ENBA na Av. Rio Branco RJ)

**SNBA** : Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA)

**SOCIBA**: SOciedade Cultural do Instituto de Belas Artes (22.04.1953 até 1958)

**SPHAE** : Serviço de levantamento do Patrimônio Histórico Artístico do Estado (27.04.1949 Krebs)

**TA** : Técnico em Arquitetura

**TAP** : Técnico em Artes Plásticas

**UGES** : União Gaúcha de Estudantes Secundários

**UNE** : União Nacional de Estudantes

**UNESCO**: setor da ONU dedicado a educação mundial.

**UFRGS** : **Universidade Federal do Rio Grande do Sul**: (Decreto Federal n 1254 de 04.12.1950)

**UPA** : **Universidade de Porto Alegre**: criada em 20.10.1934- (após Decreto Federal n. 679 de 10.03.1936)

**URGS**: Universidade do Rio Grande do Sul, (designada assim pelo Decreto Estadual n. 6.194 de 19.12.1940 ).

## GRÁFICOS no TEXTO


Gráfico 01 – Diacronia e sincronia do tema a ser estudado ..... 72
Gráfico 02 – Comparação dos dois currículos da Escola de Artes .....167
Gráfico. 03 - Comparação dos currículos da Escola de Artes e dos Cursos de Artes Plásticas .....344
Gráfico 04 - Disciplinas e docentes do Curso Superior de Artes Plásticas do IBA-RS .....345
Gráfico 05 - Comparação entre as disciplinas de Modelagem e de Escultura .....369
Gráfico 06 - Currículo do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes .....376
Gráfico 07 - Disciplinas e professores do Curso de Urbanismo do Instituto de Belas Artes .....377
Gráfico 08 - Departamentos do Curso de Música e de Artes Plásticas em 1959 .....532
Gráfica 09 – Disciplinas e docentes do Curso de Artes Plásticas implementados em 1965.....533


### CONVENÇÕES usadas no TEXTO

***{... }*** **Documento do Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS**
Ver listagem das fontes e em CD.ROM Disco 3

**[F . .. .] Imagem relativa ao Instituto de Artes.**
Ver listagem das fontes e em CD.ROM Disco 6

### FIGURAS das CAPAS:

Volume 1: Cabeçalho do folder do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul do ano de 1915 **[ F4.035 ]**.
Volume 2: Logotipo para o Cinqüentenário do IBA-RS 1958 **[F4.036]** .
Volume 3 : Projeto para Escudo da Universidade do Rio Grande do Sul elaborado por Ernani Corrêa in *{149CURR}*.

A presente versão é uma atualização realizada no dia 27. 06. 2003 . Ela resulta de uma versão em PDF do texto da tese, defendido em 27.06.2002, e entregue uma cópia, no dia 09.07.2002, à biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, outra para a Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e outra para o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

---

[3] - Quando usada a designação IBA-RS, ou Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, a referência é dirigida sistematicamente à instituição entre 1936 e 1962. O RS distingue o IBA-RS daquele do IBA do Rio de Janeiro, ativo na origem da ESDI-UERJ.

# INTRODUÇÃO

## *Localização do tema.*

Estudam-se os múltiplos problemas que envolvem a institucionalização da arte. Enfoca-se o problema de a arte reivindicar **autonomia** e liberdade, enquanto a instituição reivindica **segurança**. Para exemplificar o problema, acompanham-se as interações que a arte teve nas suas reivindicações de autonomia, face à segurança que o Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nas suas origens e no seu desenvolvimento, no período de 1908-1962. O assim denominado Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS), nas suas origens, durante a Primeira República brasileira foi criado por amadores da arte como culminância do projeto civilizatório formado pelas *escolas superiores livres* e que constituíram a origem da primeira universidade na região. Na continuidade institucional os agentes criaram condições para desencadear, no meio externo, os rudimentos de outros projetos institucionais para a constituição, a circulação e a reprodução de um sistema de artes visuais. O problema ganhou visibilidade quando os artistas profissionais se reuniram e assumiram sua condição de agentes, passando a expressar a autonomia da arte, valendo-se do seu lugar institucional.

### ***Contextualização e justificativa do estudo do tema***.

Para estudar esse projeto civilizatório, parte-se da concepção de Argan para quem (1992:23) o **projeto** "*fundamenta a idéia da ação histórica*". Para Marques dos Santos (1997:132), um **projeto civilizatório** "*compreende, a contrapartida da afirmação política da institucionalização do Estado autônomo, uma espécie de missão civilizatória*". Enquanto Cohn interpretou (1991: 26-31) um projeto civilizatório "*no esquema weberiano em termos da operação efetiva de processos de dominação dos quais a legitimação é a contrapartida*". Para Glastone Chaves de Mello[4] existem distinções entre *cultura* e *civilização,* sendo que, civilização supõe instituições (1974: 25). No contexto brasileiro, Maria Amélia Bulhões afirmou (1992: 58) "*a sociedade brasileira, onde tudo parece estar por ser feito, a recorrência a projetos modernos enunciados como ideais, já é uma tradição. A cada projeto sócio-econômico e político corresponde um projeto estético a ele articulado num processo de mútuo reforço*". No Rio Grande do Sul o projeto político da Primeira República brasileira deflagrou origem ao IA-UFRGS como o projeto estético. A intenção aqui é prosseguir no estudo desse projeto da institucionalização da arte verificando a sua potencialidade nas seqüências de expressões de autonomia da arte emitidas pelos seus agentes institucionais.

Entre as razões internas desse estudo existe a busca da **teleologia imanente**, necessária aos agentes, das origens e do desenvolvimento do IA-UFRGS, para enfrentar as dificuldades para criá-la e mantê-la criativa na periferia dos centros hegemônicos da arte. Nas razões externas, buscou-se o entendimento da reprodução da instituição, tanto no espaço do sistema de artes regional como na educação formal.

O termo '*teleologia*' designa para Wolff a parte da filosofia natural que explica os fins (τελοζ) das coisas (in Ferrater Mora, 1994: 3457). Teleologia imanente para Bruyne (1977: 13) "*existe como que um processo de auto-organização, graças ao qual um procedimento de início tateante consegue desenhar de modo cada vez mais preciso seu próprio eixo de evolução*". Souza argumentou (1996, p. 96) "*uma estrutura flexível só pode sobreviver no tempo se um grupo relativamente homogêneo a compreende como a própria base para o seu desenvolvimento".* Essa teleologia

[4] - Glastone Chaves de Mello (1917 - 2001) Filólogo, vereador e deputado estadual. Lecionou em Coimbra, PUCRJ, UFRJ e UFF.

imanente na instituição, é objetivada aqui pelas atitudes e intenções manifestadas nas abundantes expressões de autonomia dos seus agentes[5]. Para trabalhar a teleologia imanente institucional, associam-se, pois, *intenções* e *atitudes* que os agentes do Instituto de Artes da UFRGS mantiveram para a sua coerência interna e externa ao longo da origem e das etapas do desenvolvimento institucional.

Na busca das intenções dos agentes, concretizadas em atitudes, eventos e obras, examinam-se os textos disponíveis nos trabalhados dos estudiosos do Instituto.

## *Revisão bibliográfica*

Os textos desses estudiosos foram sumariados[6] em quatro vetores. O primeiro vetor, enfoca a natureza interna da **instituição**. No segundo, presta-se atenção aos elementos internos que essa instituição desenvolveu com o objetivo de se conectar com o público externo, através de um **sistema de arte**. No terceiro vetor, os **agentes** são observados como autores e sujeitos e que realizaram a passagem do poder da arte do interior ao exterior institucional. O quarto vetor, está voltado para a **reprodução** educacional da instituição, o sistema de arte e os seus agentes concretizam do objeto de arte na estética de recepção voltada para o seu público de observadores. Esses quatro vetores partiram da observação de Thierry De Duve para quem *"Duchamp atualiza as quatro condições necessárias e suficientes para que não importa o que possa ser arte: são necessários um objeto, um autor, o público e uma instituição, reunindo as três primeiras condições"* (*1998: 111)*[7]: Na presente tese, a *instituição* é o **Instituto de Artes da UFRGS**, o *objeto* é a obra de arte implícita nessa instituição e razão do **sistema de artes**. O *autor* é interpretado como **agente**

[5] - Entre as ***teleologias*** das teorias ***estéticas*** para Ferrater Mora figuram, (1994: 3457): – a teoria na qual os fins da arte são as ***intenções*** (e interesses) do artista, que Maritain defende (1961: 52); - a teoria na qual a arte é uma ***atitude*** fundamental humana e - aquela na qual o fim da arte é como um ***jogo***.

[6] - Diante de inúmeros impressos, como catálogos, reportagens de jornais, biografias originárias do Instituto, foi necessário concentrar-se no trabalho de citação de Compagnon que pergunta (1996, p.76) *"até onde ir na recensão de suas leituras? Deve-se acrescentar os jornais? Como distinguir aquilo que foi útil, aquilo que surgiu ao acaso? E por que não as conversas? E as velhas leituras, as da infância, que me fazem sonhar? Uma bibliografia verídica, sincera e exaustiva é tão impossível quanto uma confissão verdadeira. Há na bibliografia um problema que leva o autor a preocupações quando a qualifica de 'sumária', como se desculpasse da falta da alguma coisa".* .

[7] - Entrevista com Thierry de Duve concedida à Glória Ferreira e à Muriel Caron. (in FERREIRA e CARON, 1998: 111).

**institucional**. O *público* é o observador e destinatário potencial da **reprodução** do saber da arte*,* saber que motiva o agente da instituição no contexto do sistema de artes[8].

Existe um único texto que possui como objeto exclusivo as origens e desenvolvimento do Instituto. Trata-se de um estudo de Armindo Trevisan[9] que delineou um amplo panorama da **instituição,** sob o título de "*O Instituto de Artes da UFRGS*", publicado pela revista *Veritas* da PUC-RS, volume 39, número 156, em dezembro de 1994, páginas 687 e 696[10]. Num primeiro tópico Trevisan ambientou (pp.687/8), o ensino Artes Plásticas[11] do Rio Grande do Sul, ao longo do século XIX. Num segundo tópico, descreveu os primórdios do Instituto com os seus agentes das Artes Plásticas. Dedicou um terceiro tópico (pp.690/ 3) às relações do Instituto com a Universidade, chegando até a época de redemocratização do país em 1946. Mencionou a presença pioneira nacional do Instituto na criação do ensino universitário autônomo de Urbanismo. Num quarto e último tópico, realizou o balanço das Artes Plásticas do Instituto, na segunda metade do século XX. Encontrou ali um esquema conceitual de *renovação* (p. 693) pelo qual o Instituto afirmou a *identidade* e a *autonomia* dos seus empreendimentos. O conceito de *consciência profissional* (p. 694) é caro para Trevisan, como é central o de *vanguarda* (p. 694), que lhe possibilita analisar a obra dos docentes do Instituto. Esses docentes colocaram como a sua obra maior a *formação de produtor artista autônomo* para reproduzir a instituição.

Vários pesquisadores incluíram o Instituto de Artes e seus agentes na emergência do **sistema de artes plásticas** regional. Um deles foi Athos

---

[8] Posteriormente os documentos primários do Arquivo Geral do Instituto de Artes da UFRGS (AGIA-UFRGS) são examinados e estudados também quatro esses enfoques

[9] - TREVISAN, Armindo. in ***Estado de São Paulo,*** *2º caderno 12.08.2001,* (fl. 097b). CD-ROM disco 6 IMAGENS F1-Personagens

[10] - O mesmo texto de Trevisan foi reproduzida também em :
CORRÊA dos SANTOS, Nayá **Tasso Corrêa** : uma vida, uma obra de arte. Porto Alegre : Evangraf, 2001, pp.17/31.

[11] - Para efeito de estudo, recorta-se as Artes Plásticas do campo mais amplo das Artes Visuais. Realiza-se essa distinção entre as virtualidades e potencialidades que as Artes Visuais apresentem, diante da materialidade inerente as Artes Plásticas. Cria-se uma tensão entre o imponderável das Artes Visuais e recorte ponderável das Artes Plásticas que assim possibilitam constituir signos mais objetivos, tanto na sua produção como no processo da formação do seu observador.

Damasceno[12], testemunha e presença constante nos eventos do então Instituto de Belas Artes. Em sua obra "*Artes plásticas no Rio Grande do Sul de 1750 a 1900*" (1971) registrou eventos, personagens e obras relacionados com as artes plásticas no Rio Grande do Sul. Inventariando e historiando a crescente preocupação com as Artes Plásticas. Athos forneceu preciosos dados relativos aos agentes das origens do Instituto de Artes. Destacou a ação de Olintho de Oliveira (pp. 444-449), fundador e animador do Instituto de Artes. Ressaltou a formação de Libindo Ferrás (pp. 403-407), futuro diretor da Escola de Artes e anexou a crônica de Arthur da Rocha (p. 467). Descreveu (p. 463) a ação de Augusto Luis de Freitas como docente da Escola.

Maria Lúcia Bastos Kern, na sua tese "*Les origines de la peinture 'moderniste' au Rio Grande do Sul-Brésil*" (1981), estabeleceu os pontos essenciais do sistema das artes, no qual o Instituto está inscrito e que a sua autora continua a desenvolver ao orientar a presente tese. Na sua tese ela investigou o universo das preocupações estéticas da pintura 'modernista' de 1922 até 1955, no sistema de artes no Rio Grande do Sul e seus condicionamentos históricos, sociais e políticos. O Instituto de Artes da UFRGS ocupou um papel preponderante nessa tese, quando destacou os seus salões de arte, a profissionalização do artista, o seu ensino, a produção plástica e a política cultural. Colocou o tema da "*modernidade*" da pintura no Rio Grande do Sul dialeticamente entre a "*moral canônica da mudança*" apostando no internacionalismo europeu, contrapondo-a à "*moral canônica da tradição*" apoiada no nacionalismo e no regionalismo. O termo 'moderno' foi aclimatado para '*modernidade*', pois constatou que, nesse meio, este termo apenas significava *'tradição do novo*'. Para conhecer o significado da prática pictórica para a sociedade gaúcha da época, abrangeu todo o sistema de artes do Rio Grande do Sul. Estudou as obras institucionalizadas, contrapondo-as àquelas que tiveram dificuldade na legitimação institucional. O enfoque das obras institucionalizadas envolveu as origens do Instituto de Artes e o papel que obtiveram pelos seus instrumentos de seleção, de estudo e de conservação das obras aceitas. Coletou as críticas e as opiniões do público que contrastou com as concepções dos artistas produtores. Dividiu a sua investigação em três períodos

[12] - Athos Damasceno dedicou a Tasso Corrêa, diretor do IBA-RS, a sua pesquisa sobre as artes plásticas no RS do sec. XIX, aqui analisada. Ver as imagens com presença de Athos em: **[F2. 042]** Aulas «Grandes Composições» Prof Cravotto em julho de 1948. Filme 42.484., fotograma 05 e **[F2. 014.14ª]** Banquete em homenagem a Tasso Corrêa. Noite de 19.06.1956.Filme 7.101 fotogr. 24b

distintos. No primeiro período (1922-38) acompanhou, na análise da cultura regional, o espaço ocupado pela pintura no Rio Grande do Sul que apontava para a tradição. No segundo período (1938-45) estudou "*a reação ao moderno*" entre artistas, produção e na mesma sociedade. No terceiro (1945-55), abriu espaço para o "*modernismo*" na pesquisa pictórica, na sua prática no ambiente industrial e a defasagem com os centros hegemônicos do mundo. Nesta análise Instituto foi presença constante. Ele representava a institucionalização e a explicitação da legitimação contra a qual se foram constituindo resistências, por parte daqueles que não conseguiam esta institucionalização e legitimação que se traduziram em associações e eventos diferenciadores do Instituto. Essas associações concorrentes destacavam pessoas, momentos e instrumentos institucionais que provocaram mudanças em todo o sistema de artes do Rio Grande do Sul. Relativo à expressão da autonomia da arte destacou a frase de Ângelo Guido, agente de uma das etapas do Instituto, que afirmou (fl. 28): *"tout art qui a des objectifs religieux, moraux et nationaux est art sans liberté*". Concepção central da presente tese.

Carlos Scarinci, originário da formação filosófica, foi docente de História da Arte e de Estética no Instituto. Na obra "*A Gravura no Rio Grande do Sul*" (1982)[13] estudou as contribuições IA-UFRGS no sistema das artes plásticas, contextualizando-as na política, na cultura e na história do estado sulino. A *Alteridade* e a *identidade* são os seus conceitos de partida e de chegada**.** A alteridade foi vista como "*atitude de ruptura, que se pronuncia em termos de presente e de futuro, embora não despreze o passado*" (p.18). A identidade foi descrita como negativa: "*tem caráter ideológico, mas no mau sentido, pois procura manter um estado de coisas inalteradas, justificando posições e ações de grupos interessados na manutenção do poder ou dele apossar-se ilegitimamente"* (p.18). No decurso da sua obra o Instituto de Artes foi muitas vezes enquadrado na segunda posição. Professores e alunos do Instituto são os agentes principais da obra de Scarinci, em especial quando conseguem pronunciar-se pela alteridade. Acompanhou e registrou as suas rupturas e afirmações autônomas no plano local, nacional e internacional. Registrou o conflito com instituições concorrentes

[13] - Essa obra teve várias versões anteriores em diversos suportes impressos. Um delas foi uma série de artigos publicados in Correio do Povo, **Caderno de Sábado**. Volume CVI, ano VIII, **nos 601/7**, Porto Alegre, Caldas Junior, 1980. Como diretor do MARGS publicou esses textos em catálogos para acompanhar exposições de gravura do Rio Grande do Sul . Carlos Scarinci foi também orientador teórico dos primórdios do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde ele estudava a gravura ali praticada.

do Instituto, em especial com a '*Associação Chico Lisboa*'. Denunciou a confusão entre sistema de artes e o mercado de arte quando escreve que a *"redução do sistema de arte ao limitado circuito do mercado parece sufocar quaisquer pretensões de produzir o novo, [...] deixando muito pouco espaço para o desempenho [...] e renovador da vida" (*p.195). Scarinci recomendou *"salvar o aparelho de sustentação das artes e da cultura que, com sacrifícios veio sendo construído, pelos centros mais crescidos culturalmente no país [...] a universidade, os museus e as bibliotecas, os certames de arte, o exercício efetivo da crítica, o estudo experimental e científico de suas manifestações"* (1982, p.196). Para a presente tese reconhece-se nele um programa seguro quando destaca os agentes artistas:

> *Defender a dignidade do artista e das práticas sociais das artes, elevando-as à sua verdadeira condição de criadores de pensamento, de atividade intelectuais especializadamente profissionais, capazes, portanto, de afirmar a sua autonomia e seu ambiente de competência, sem submeter-se a outras instâncias de reconhecimento do que a do seu próprio círculo de autoridade* SCARINCI, 1982, p.192.

Esse programa, proposto por Scarinci, está no centro do objetivo do seu estudo e da epígrafe da presente tese cuja expressão deseja comprovar, com documentos do Instituto de Artes, a afirmação da autonomia dos profissionais especializados.

Marilena Pieta, em "*A pintura no Rio Grande do Sul (1959-1980)*", captou e descreveu na sua dissertação (1988) as condições nas quais se desenvolveu esta autonomia sul-rio-grandense. O campo da criação artística sulina para ela beira a um nacionalismo singular e próprio, escrevendo (1988, fl. 267) *"no Rio Grande do Sul, as questões da região e tradição se revestem de muitos conflitos, verdadeira arena de disputa pela primazia de gerir ou decidir sobre tais conceitos. Como encarar em arte esta posição polêmica - tema, região e tradição - sem incorrer em reduções e isolamento ideológicos".* Marilena Pieta percorreu e analisou a pintura da década de 60 no Rio Grande do Sul, evidenciando pontos do sistema de arte. O Instituto de Artes, onde ela foi docente de História da Arte, foi um referencial, quando ainda mantinha a sua autonomia em relação à universidade local. Assim, Pieta (1988, fl.112) sintetizou *"o Instituto de Belas Artes, ao final década, no ano de 1958, concentra as*

*discussões e decisões sobre o estado geral da visualidade do Rio Grande do Sul".* O IBA-RS, como instituição, não mereceu o mesmo entusiasmo, pois Pieta (1988, fl.112) registrou que *"uma análise de seu caráter institucional, poderia partir da noção de instituição cerceadora por seus hábitos recuperadores em que a manutenção e homogeneização que nivela os códigos pelas suas normas se opõem à individualização e à germinação de diferenças".* O seu juízo foi ainda menos favorável ao Instituto quando ele caiu, definitivamente, sob a hegemonia da UFRGS. (fl. 117). Marcou um índice da sua posição em favor da autonomia para a arte sul-rio-grandense quando afirma (1988, fl.185) que a arte *"vai ser medida pelo grau de transgressão aos modelos europeus e não de aproximação aos mesmos, como se queria no início do século"*. Evidencia, assim, a percepção da busca de autonomia da arte e do Instituto por uma necessária teleologia imanente própria. Esses dados foram sistematizados na obra "*A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*" (1995) e são fonte permanente para o estudo do Instituto, do sistema de arte sulino, dos seus agentes e as obras pictóricas que eles elaboraram para seu público de observadores. O Instituto é visto como lugar de ensino e legitimação (p.63). O sistema de arte que ela aborda como reorganização do campo cultural, é a pintura no Rio Grande do Sul (p.33). O agente ganha destaque em função social e do artista (p.93). No estudo de artistas representativos da construção do imaginário, de processos culturais, formais e sociais (p.119), verifica-se a preparação do público para a reprodução desses valores.

Renato Fiore estudou o Instituto de Artes na sua dissertação "*Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura: cursos em Porto Alegre, de 1944-1954",* realizada na PUC-IFCH (1992), sob a orientação da Drª Maria Lúcia Bastos Kern. Abrangeu o Curso Superior de Arquitetura mantido pelo Instituto (1944-1951). O seu trabalho é conseqüência de farta documentação do AGIA-UFRGS. Numa expressiva parte do seu estudo conceitual (1992, fls. 27-83) diferenciou "*moderno*", "*modernismo*" e "*modernidade*". Distinguiu a prática da institucionalização de Arquitetura, comparando um ambiente do seu ensino no Instituto de Belas Artes e um outro na Escola de Engenharia. Essas duas formas de sua institucionalização ocorreram entre 1945 e 1954. Com seu "*objetivo básico de contribuir para a história do período de afirmação da arquitetura moderna em Porto Alegre, ao analisar canais de difusão em nosso meio*" (fl. 16), fixou-se e recuperou espaços e conceitos "*no pensamento e nas*

*concepções sobre arquitetura"* (fl.17). O conceito de autonomia, de grande valor para a presente tese, foi apontado, em muitos registros, como valor significativo na Arquitetura (1992, fls. 24, 107, 110-1-3-4 e 419). Elucidou pontos do antigo conflito entre a Arquitetura e a Engenharia que atingiu também a arte. Fiore se apoiou no conceito de autonomia das artes visuais puras para expressar autonomia e modernidade da Arquitetura em face da segurança-formalista da Engenharia. Mas, na própria arte, a mudança e a ruptura foram difíceis no Sul do Brasil e no Instituto, como registrou no 2.º Salão de Belas Artes de 1940, que para ele (fl. 148), foi um salão "*mais aberto [...] como tolerância, do que aceitação"*.

Os docentes do Instituto de Artes Antônio Corte Real e Fernando Corona foram dois **agentes** que o estudaram pelos ângulos que as suas atividades artísticas e institucionais lhes propiciaram. Corte Real o viu e o descreveu pelo lado da música em '*O Instituto de Artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul*' (1984). Inscreveu o Instituto no universo institucional dos organismos que se ocuparam do ensino e produção musical no Rio Grande do Sul. Entre estes organismos, o IA-UFRGS recebeu um papel preponderante na obra de Corte Real. Como docente do Conservatório, ao lado de Tasso Corrêa, foi testemunha da passagem do ensino superior isolado e independente para o paradigma da universidade. Citou e resenhou grande parte dos atos e dos procedimentos jurídico-formais que conduziram à estrutura atual do Instituto de Artes (IA-UFRGS). Distinguiu o Instituto Livre de Belas Artes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS), a Comissão Central do Instituto de Belas Artes (CC-ILBA-RS) com sua história e seus principais atores. O seu foco foi o Conservatório de Música, seus eventos, docentes e os alunos. Destacou a história da Escola de Artes (EA) com os seus vetores de Pintura, Escultura e Arquitetura e a Arte de Aplicação Industrial que haviam sido determinados pelo estatuto de 14 de agosto de 1908.

Sob o seu olhar de estrangeiro e de cronista atento os depoimentos de Fernando Corona formam uma grande série de registros de eventos administrativos, didáticos e de produção nas Artes Plásticas no Instituto e no ambiente sulino. As suas posições pessoais, frente ao Instituto de Artes, ficam evidentes na sua obra-síntese "*Caminhada nas Artes*" publicada (1977) no final de sua vida. Os seus docentes, os seus alunos e as obras de artes plásticas produzidas ali, são vistos como esperanças da arte sul-rio-

grandense. Foi testemunho e agente ativo na reestruturação interna do Instituto Belas de Artes, no paradigma universitário (1938), agente na sua federalização (1962), criador da cadeira de Escultura e de Modelagem (1938-1965). Conselheiro na expansão externa do Instituto através das Escolas de Arte de Cachoeira do Sul, de Santa Maria, Novo Hamburgo. Estudante permanente ao lado dos catedráticos da UFRGS, fez a sua especialização literária na "*universidade da Editora Globo*", junto a Érico Veríssimo[14] e na redação do '*Correio do Povo*' ao lado da melhor sociedade culta de Porto Alegre[15]. Além dos seus escritos impressos e de circulação pública, produziu diversos diários que ocupam 35 cadernos manuscritos[16]. Neles, revelou o tom apaixonado pela sua obra plástica, educacional e de cronista do Instituto de Artes.

Em relação às tumultuadas relações entre a universidade local e o Instituto existe um registro indispensável do Prof. Pery Pinto da Silva, secretário da Reitoria da UPA, da UFRGS. Testemunhou, ao lado do Prof. Mozart Pereira Soares, as idas e as vindas do Instituto de Artes face à universidade local. Os dois escreveram os seus testemunhos em "*Memória da Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 1934 e 1964"* (1992). Acompanharam, pelo lado administrativo-jurídico, a fase da afirmação da Universidade de Porto Alegre (UPA), da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Registraram a presença do Instituto de Belas Artes na universidade local desde o primeiro momento, e, depois, o dolorido caminho das sucessivas exclusões, as legitimações jurídicas da arte a concretização do patrimônio e o retorno da arte ao meio universitário. Referem o conflito que o Instituto manteve com a Escola de Engenharia, pela existência dos dois cursos de Arquitetura e a posterior criação da Faculdade de Arquitetura. Concluem, melancólicos, que *"o espírito da universidade brasileira é mais profissional que humanístico, mais técnico que científica e, por isso mesmo, desinteressado pelos problemas do homem e da sociedade".* (Silva et Soares, 1992: 188). Portanto, houve

[14] - Érico Veríssimo (1905-1975) foi estudado por Sérgio Miceli que o coloca (1979 pp.121-8) entre os "*Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)"*

[15] - Fernando Corona (1895-1979) jornalista, cronista, crítico, ilustrador. Ingressa no Instituto de Artes aos 44 anos, já reconhecido na escultura monumental e como projetista de inúmero prédios públicos e particulares da cidade de Porto Alegre.

[16] - Foram confiados, pelo seu filho Eduardo Corona,aos cuidados do GEDAB (Gabinete de Estudos de Arquitetura Brasileira) da Faculdade de Arquitetura da UFRGS.

problemas não só para a arte na universidade local, mas eles são comuns aos saberes humanísticos na sua institucionalização universitária.

Os textos de Garcia (julho 1988) e de Rodrigues (2000) permitem verificar, nas origens do Instituto, a circulação do poder educacional no setor da música e abrem espaço para estabelecer sincronia com o que acontecia nas artes plásticas. O poder da obra de arte, para a presente tese, motiva o processo educativo na **reprodução institucional** da arte,.

O relatório de estudos *"A formação do professor na UFRGS: problemática da licenciatura em educação artística – habilitação música" do* grupo liderado pela Drª Rose Marie Garcia, partiu da história do Instituto que se divide em sete etapas. A seguir, o grupo de estudo inventariou os recursos dos quais se valeu o Instituto como instrumento de reprodução educacional. Reis Garcia resume (1988, s/p.) "*para poder compreender a problemática enfrentada na atualidade no Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música, é necessário abordar alguns fatos de ordem histórica, finalidades dos diferentes cursos em acordo com os ideais de cada época, aspectos legais, conjuntura sócio-econômica, programação curricular e respectivas adaptações*". Destacou o papel educativo do Gabinete de Folclore do IA-UFRGS criado em 1976 no Departamento de Musica pela professora Ilka d'Almeida Santos Hermann.

As origens do Conservatório de Música do ILBA-RS foram o objeto da dissertação de Cláudia Maria Leal Rodrigues, do Curso de Pós-Graduação do Departamento de Música e sob a orientação da Dra Maria Elizabet Lucas[17]. Rodrigues colocou o Conservatório do Instituto entre onze sociedades e institutos que ela estudou no período e no local apontado pela epígrafe "*Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*" (2000). No estudo das origens do Instituto, enfatizou a força e o poder da categoria musical, escrevendo que a "*presença de quatro músicos de êxito no meio musical porto-alegrense, na Comissão Central angariaria reconhecimento artístico a seu*

[17] - O estudo de LUCAS, Maria Elizabeth traça a moldura histórica e social da música em Porto Alegre em «Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização», in FREITAS, Décio et alli, **RS: Cultura & Ideologia**. (2ª ed) Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996, pp 150-167. O tema de Cláudia Leal Rodrigues trata da música institucionalizada nas origens do IA-UFRGS.

*projeto institucional*" (fl.122). A tradição associativa dos músicos detinha competência para manter uma autonomia crítica desse setor através de profissionais "*detentores de uma prática pedagógica construída e sedimentada sobre valores musicais pessoais, não se identificarem com este tipo de estrutura de ensino profissional estatal onde o professor passa a ser apenas um dos fatores integrantes na construção de um projeto de ensino em meio a vários outros com articulações políticas e financeiras, que contribuem para a construção de um projeto de ensino comunitário e oficial*" (fl.125). A autonomia crítica do músico "*expõe uma situação de negociações, acomodações e de decisões pedagógicas que passava por um processo de inauguração de um modelo de ensino que privilegiava a adoção de um programa definido a priori*". (fl.134). Nesse sentido, os músicos anteciparam-se profissional e politicamente aos artistas plásticos.

Na presente revisão, foi possível aferir o significado do Instituto de Artes, apesar de podermos localizar poucos estudos específicos publicados. Para ampliar o seu conhecimento, continua-se a trabalhar referendado nos quatro vetores do estudo da arte que De Duve propõe (in Ferreira e Caron, 1998: 111) e que convergem para a institucionalização da arte. Nesses quatro vetores, enunciam-se aqui os objetivos, os problemas e as hipóteses da presente tese que serão ampliados e fundamentados a seguir através da teoria.

## *Objetivos da tese*

O objetivo geral da tese centra-se na compreensão das interações possíveis entre a arte e a instituição. Estuda-se o IA-UFRGS como a instituição na qual se verifica no mundo empírico, a circulação do poder da arte numa determinada época. Deseja-se provar que no interior dessa instituição se gerou e se realizou a interação com o poder da arte, através da ação dos seus agentes e que a reproduziram e democratizaram num sistema de artes. Procura-se observar o saber e o poder da arte nas expressões de autonomia[18] desses agentes. Essas expressões de autonomia são

[18] - A tese, ao não se fixar, nem na instituição nem na arte, contorna deliberadamente a tradicional leitura da autonomia administrativa, didática, financeira e disciplinar da instituição superior, como era qualificada e foi regulada pelo Decreto-Lei n .º 19.851 de 11.04.1931 (in Souza Neves, 1951 v. I p. 207). A decisão de contornar aqueles limites formais se deve a proposta que prioriza o exame da construção da **competência interna** da instituição e as motivações das suas ações em direção à sua **competência externa**. Arendt elucida (1983, p. 249) o caminho escolhido, frente às questões das leis, que Montesquieu traduzia

consideradas aqui como formas que desvelam a fricção, a geração e a circulação do poder entre a arte e a instituição, cuja vitalidade pode ser constatada na continuação institucional interna e na sua reprodução externa através da democratização do saber da arte. A palavra ***expressão*** é usada, na presente tese como ente de linguagem, que se orienta pelas concepções de diversos autores[19]. Entre esses, Chartier a descreveu (1998: 96) como "*a tensão inventiva dos indivíduos ou comunidade face aos constrangimentos, às normas e às convenções"*. Em Pedrosa (1986: 122), a "*expressão revela o que lhe é possível pensar, enunciar e fazer"*. Para Ortiz (1995: 50), "*a idéia de expressão está intimamente ligada a um nexo que se pressupõe existir entre uma fonte de energia e um signo que a veicula ou a encerra"*. Considera-se aqui a fonte de energia, como a tensão gerada entre o campo[20] da arte e a instituição que se materializa pela expressão em palavras ou ações dos atores que sofrem essa tensão.

Como primeiro objetivo específico, coloca-se a pretensão de estudar as expressões de autonomia na origem e nas etapas da construção **institucional** do IA-UFRGS, destinada à circulação da arte no Rio Grande do Sul. Instituição constituída no interior de um projeto civilizatório, formado por uma série de '*cursos superiores livres*' nos primórdios do regime republicano brasileiro e que, depois, migraram em conjunto para a universidade.

No segundo objetivo, procura-se entender o **sistema** local **de Artes Plásticas**[21] que os seus agentes desencadearam em novas formas institucionais coerentes com o seu projeto civilizatório de origem e destinado para fazer circular o poder da arte na sua expansão externa.

---

como a '*relação entre seres vivos'* movido pelas paixões humanas e faz agir o governo. Esse mantém a coerência com o conceito da circulação do poder que Foucault descreve (1995, p. 124). O objetivo operacional, desse contorno, é evitar o discurso **sobre** a instituição e **sobre** a arte, privilegiando-se o discurso em *relação* à instituição a partir de sua teleologia imanente.

[19] - Na época da fundação ILBA-RS o positivismo havia colocado em circulação em Porto Alegre o conceito pelo qual a *razão*, abrangia o campo das ciências exatas e das quais a arte era a *expressão*. Este conceito de arte é inaceitável na presente tese pelo fato da busca da competência própria da arte e devido a oportunidade que favorecia, na prática, o reducionismo e a dependência da arte da razão.

[20] - A '*tensão gerada no campo*' remete às concepções de Michael Faraday (1791-1867) de que a energia magnética e elétrica gera campos.

[21] - As distinções entre artes visuais, plásticas e sistema são aprofundadas adiante nos diversos glossários Estes glossários encontram-se no CD-ROM: - Disco 8 ANEXOS – Arquivos 8.1, 8.1a e 8.1b..

O terceiro objetivo tenta recolher e analisar as expressões de autonomia dos **agentes institucionais**, para compreender a sua ética como sujeitos e autores na sua ação institucional interna e externa. Centra-se a atenção no estudo das formas institucionais embrionárias, pelas quais eles fizeram circular o poder da arte, alargando o projeto civilizatório do Instituto, constituindo o seu público e reproduzindo a teleologia imanente da instituição.

O quarto objetivo tem como foco a **reprodução** educacional das Artes Plásticas[22], a circulação do poder da arte na instituição e no sistema de artes, observados nas expressões de autonomia e na ação dos agentes institucionais que explicitaram a teleologia imanente do Instituto na reprodução coerente com o projeto civilizatório de origem.

## ***Problemas.***

Do conjunto desses objetivos, que pretendem entender a construção da segurança necessária para as origens e o desenvolvimento do IA-UFRGS, face à autonomia, que arte não cessa de pleitear, surge um problema central que consiste em escolher entre ser conduzido, ou pelo poder da autonomia da arte ou, então, seguir o poder da segurança da instituição. Dependendo da atenção que o estudioso atribui a um ou a outro, decorrem duas histórias distintas e opostas. Se o observador for conduzido pela arte, ele estará no espaço da estética, pleiteando permanentes mudanças. Se a instituição escolar conduz o observador, ele estará no espaço da administração escolar na lógica de sua segurança. O antagonismo entre arte e qualquer forma, que ela eventualmente venha a tomar, que aqui é a institucional, está presente na observação do artista Paul Klee[23] de que "*boa é a formação, má é a*

[22] - Para efeito de estudo, distingue-se o campo primordial gerado pelas qualidades das obras de arte, do campo gerado pela educação escolar geral. Adiantando um tema que a seguir se ampliará, cita-se Kern que a partir de Bourdieu afirma( 1996. p.232) "*o sistema de ensino cria uma defasagem entre a arte praticada e a educação artística, sendo essa banalizada e racionalizada por necessidade de inculcação*". .Está claro que o próprio Instituto sofre essa defasagem, banalização e racionalização. A presente tese envereda para a ***graduação*** em artes plásticas, não para a ***licenciatura***, na qual a arte se inscreveu na educação geral. Na educação escolar brasileira, essa licenciatura decorreu da exigência da Faculdade de Filosofia pelo Decreto Federal 19.851 de 11.04.1931 e que aparece, na criação da UPA, com a designação de "*Faculdade de Educação, Ciências e Letras pelo Decreto Estadual nº 5.758, de 20.11.1934 e organizada em 16.12.1937"* (in Silva et Soares, 1992: 56)

[23] - Klee in Bosi, 1995, p. 71

*forma, porque a forma é fim, é morte"*. A forma institucional teme a arte por ela se apresentar como uma perpétua revolução e um caos imponderável. Enquanto a arte teme ser acomodada numa ordem perpétua de uma instituição. Surge, pois, a necessidade de entender o equilíbrio homeostático entre os contrários da arte e da instituição. De um lado, Foucault escreveu (1995: 124) "*o poder circula de forma permanente*" e, admite-se que acontece o mesmo entre a arte e a instituição. Do outro lado, esse equilíbrio entre a autonomia da arte e a segurança da instituição, acontece "*somente dentro de um estado já bem equilibrado, que se apóie numa estrutura social equilibrada",* na suposição de Wright Mills (1975: 315). Num conjunto de fricções, que surgem no espaço empírico de uma instituição, procura-se estudar e entender ali a natureza da passagem do poder da arte e o seu equilíbrio homeostático. Opta-se, pois, em não seguir nem a **arte** e nem a **instituição**, mas, sim, em seguir a natureza das tensões visíveis nas **expressões** de **autonomia**, emitidas pelos agentes da instituição de arte.

O primeiro problema específico consiste, pois, em desvelar e entender o jogo homeostático numa série de tensões provocadas pela fricção do *poder da autonomia da **arte*** diante do *poder da burocratização da **instituição***, tensões que se materializam nas expressões de autonomia da arte de seus agentes. Com a *autonomia* enfoca-se a *competência da arte* diante dos *limites* da instituição, onde a arte tende a fluir no poder de sua competência, enquanto a instituição tende a exercer o seu poder, criando e fixando limites e normas.

O segundo problema busca desvelar a expansão, tanto da arte como da instituição, em direção a um **sistema de artes** plásticas, pelos meios que o poder institucional burocratizante se valeu para fazê-lo emergir, afirmando a sua autonomia e liberdade. Origem de um sistema situado na periferia e sob o qual os centros hegemônicos da arte irradiam a sua *influência*, que Santos Souza percebeu como *subordinação* (1997: 119) e Salgueiro como *inadequada,* devido aos pressupostos autoritários implícitos no termo influência (1977: 38)[24]. A busca se justifica devido aos

[24] - Boaventura de Santos Souza denunciou (1997, p. 119) "*quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas, mas, ao faze-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. Os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas os artistas africanos e latino-americanos... foram forçados a suscitar a questão da identidade*". Para Salgueiro o conceito de ***influência*** destila essa mesma subordinação (1977, p. 38) porque "*a noção de influência é inadequada para a história cultural das relações artísticas por seu pressuposto autoritário, pelo nível de generalidade de sua aplicação e por partir de fissura teórica básica: a de levar em conta as*

raros estudos relativos à interação da instituição em epígrafe[25] e o sistema de artes local emergente, do qual se possuem muitos dados empíricos.

No terceiro problema, procura-se visualizar a possível homeostase na ação dos **agentes** entre o poder da arte e o poder institucional, procurando entender como os agentes qualificados enfrentaram como autores institucionais da arte, o meio onde emergia um sistema de artes. Procura-se confirmar as razões de Scarinci que caracterizou (1982:196) os agentes do Instituto *"como profissionais da arte, capazes de afirmar a sua autonomia em seu ambiente de sua competência"*. O problema concreto consiste na dificuldade de desvelar a origem, as representações e as articulações que esses agentes fizeram circular nesse meio e para concretizar o seu projeto civilizatório.

No quarto problema, busca-se a existência e, se houve, qual a natureza do processo de democratização na **estética** de **recepção** da obra de artes plásticas instaurada pela instituição, ou seja, os meios de que a obra de arte se valeu para enfrentar a **reprodução** institucional.

O conjunto desses problemas refere-se à relação da arte na sua institucionalização.

## *Hipóteses.*

Para compreender esses problemas que a institucionalização da arte enfrenta, coloca-se como base, ou **hipótese**[26] geral, que o poder é uma passagem e não é estável e nem pertence definitivamente a alguém. Para reforçar essa hipótese, recorre-se a Foucault para quem (1995: 183) "*o poder não se aplica aos indivíduos,*

---

*condições que operam as relações entre A e B*". Antônio Cândido denuncia o seu uso abusivo nos meios eruditos, pois segundo ele "*a influência,. embora tenha sido utilizada largamente e sem dogmatismo, como técnica auxiliar, é preciso reconhecer que talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte de deliberação e do inconsciente*" (in Mota, (1980 , p. 177).

[25] - Como se verá a seguir, em Porto Alegre as influências, muitas vezes forçadas das instituições dos centros culturais hegemônicos, eram mediadas já na origem, sendo de segunda ou terceira mão. E mesmo nos centros hegemônicos Nikolaus Pevsner, ao pesquisar essas instituições dedicadas às artes plásticas, concluiu (1982, p. 161) que "*o surpreendente é que as academias* (de arte) *tenham suportado cento e cinqüenta anos de assaltos constantes*". Assaltos que na periferia são percebidos como os ecos, na maioria das vezes.

[26] - Serra Bravo afirma (1994, p..345) que a "*hipótese é aquilo que se põe de baixo, ou se supõe*". Etimologicamente, *hipo* é o que está debaixo e a *tese* constitui uma posição. O verbo *supor* pode ser desdobrado em *sub* e *por* formando o mesmo sentido de ***hipo***-tese.

*passa por eles*". Passa tanto pelos agentes das culturas hegemônicas como por aqueles das culturas periféricas. No IA-UFRGS, admite-se que essa passagem tornou-se consciente nas expressões emitidas pelos agentes diante da competência do poder da arte, face aos limites do poder institucional.

Nesse conjunto de afirmações, é possível aferir que também existem nexos entre a instituição e a arte, que são aparentemente contrárias, mas que podem pertencer ao mesmo processo, na medida em que o agente institucional for capaz de expressar em si mesmo as tensões entre a competência da arte e os limites institucionais que passam por ele.

Na primeira hipótese, admite-se que a **instituição**, nos seus limites, possui a sociedade como princípio e sua referência normativa[27] onde ela se torna elemento de uma civilização. Aceita-se que os agentes da instituição de arte, ao criar nela um mundo de competência para a autonomia da arte, colocam-se nela como autores e sujeitos eruditos. Na medida em que eles alargam a interação entre a autonomia da arte e a estrutura burocrática institucional[28], referenciando-se na sociedade, surgem novas instituições de um sistema de arte.

Numa segunda hipótese, pressupõe-se que os agentes da instituição constituíram o **sistema de arte** para fazer circular o poder da competência da arte para além dos limites da instituição, com o objetivo de permanecer coerentes com a sociedade onde desenvolviam o projeto civilizatório regional.

Trabalha-se, como terceira hipótese, que esses **agentes institucionais** asseguraram a criação e a continuação de esquemas de circulação do poder da arte, constituídos agentes eruditos no seu posto institucional, pelos conhecimentos que ali

---

[27] - Marilena Chaui fez uma distinção (2001, p.2) entre **instituição** e **organização** onde "*a instituição tem a sociedade como princípio e sua referência normativa e valorativa enquanto a organização tem apenas a si mesma como referência, num processo de competição com outras que fixaram os mesmo objetivos particulares*" .( In: http://www.andes.org.br/marilenachaui.htm 19/09/2001). Trigueiro também distinguiu (1999, p.30, nota 5) a instituição da organização . "*A primeira refere-se a uma programação da conduta humana e a atitudes concernentes a essa programação; a segunda consiste em determinadas coletividades que possuem objetivos ou finalidades preestabelecidas e sistemas formais e normativos de conduta, além de outras características, como fronteira relativamente identificável, divisões de tarefas e sistemas de comunicações bem definidas*". Para a presente tese a **instituição** é apontada como o espaço mais favorável para a arte. A abertura da instituição para a teleologia imanente e seu constante vir-a-ser favorecem a arte.

[28] - No sentido pragmático e administrativo a instituição se concretiza, no presente caso, num '*instituto*', que segundo Atcon (1974: 6) pode ser conceituado, como: "*unidade universitária agregada a um centro dedicado primordialmente à pesquisa de matéria interdisciplinária*". A matéria interdisciplinária é a arte. O '*centro*' por sua vez se vincula a uma mantenedora.

acumularam, tornando-se competentes, como sujeitos na reprodução do poder da arte e que expandiram no seu projeto civilizatório.

Afirma-se, na quarta hipótese, que houve **reprodução educacional,** na medida em que os agentes institucionais foram competentes para fazer circular a verdade da arte e a sua continuidade na sociedade local formando produtores artistas autônomos também conscientes dos seus limites e das suas competências.

Para compreender essas hipóteses, ampliam-se, no plano teórico[29], os conceitos que se considera como entes primitivos[30], instaurando-se como tais os conceitos de *arte*, de *ética*, de *autonomia* e de *poder* que são aceitos para dar sentido aos termos operacionais da tese referentes ao estudo dos dados empíricos provenientes da instituição de arte, do sistema de arte, dos seus agentes e da reprodução institucional das artes visuais.

## *Fundamentação teórica e metodológica*

Considerada a **arte** como um fenômeno da ação humana, mas com características distintas do que lhe confere a Natureza. Recua-se até a cultura grega na qual Aristóteles distinguia (1973: 343 $^{114a\ 10}$ ) "*toda a arte está no que produz, e não no que é produzido"*, entendendo-se por essa sentença, que o filósofo já concedia autonomia à arte com características próprias frente ao seu produto. Adotou-se essa distinção para a presente tese ao perceber, nesse conceito, o início de toda uma genealogia da autonomia da arte, apesar de estar ciente de inúmeras outras concepções, usos sociais e fins que se atribui atualmente ao termo 'arte'. Pode-se argumentar ainda, que a distinção de Aristóteles concedeu características específicas

---

[29] - Arendt distinguiu a teoria como experiência de eternidade, contrapondo-a experiência da permanência terrena (1983: 56) a "*theoria ou «contemplação», designa a experiência do eterno, diferente de outras que não podem dizer respeito que a imortalidade*". Para Goethe existe (1945: 13) uma conexão entre olhar e a teoria "*o simples olhar não nos leva a parte alguma. Todo olhar se transforma em considerar, todo considerar equivale em meditar, todo meditar em relacionar, assim por pouco que olhe com atenção, se está em plena atividade teorizante*".

[30] - Os ***entes primitivos*** são necessários para a investigação, mas impossíveis de serem definidos na linguagem. No máximo é possível lançar sobre eles algumas afirmações. As ciências partem dessas afirmações e constroem seu conhecimento ao redor delas. Em todos os tempos a ciência precisou dessa base preliminar para dar um salto de qualidade. Os pensadores gregos partiram dessa base como em Platão que escreveu (1941: 265) "*quero, pois, que a beleza do céu visível não seja mais que a imagem do céu inteligível. Assim nos serviremos dos astros no estudo da astronomia, como nos serviremos das figuras na geometria, sem nos determos no que se passa no céu, se queremos nos fazer verdadeiros astrônomos e tirar algum proveito da parte inteligente da nossa alma*". Adiante essa frase será resumida: "*Depois de olhar os astros, deixemos as estrelas em paz e façamos astronomia*". Na arte, o conceito de ente primitivo pode ser remetido ao conceito de supra-sensível. De Duve declarou "*o supra-sensível é o domínio ou, melhor, é o terreno 'ilimitado, mas também inacessível', além do sensível, cuja realidade não pode sr afirmada nem aceita como verdadeira, mas cuja necessidade deve ser postulada, e 'devemos de fato preencher essa necessidade com idéias*". (in Caron, 1998, p. 139).

à obra de arte, pois nas interações que Hannah Arendt descobriu entre o obrar e a arte (1983, pp. 228/9) "*a produtividade específica da obra reside menos na utilidade do que na sua capacidade de produzir significado*". Uma das conseqüências da arte leva para verdade, como Aristóteles afirmou (1973: 342/3 [119b 15]) que "*as disposições em virtude das quais a alma possui a verdade, quer afirmando, quer negando, são em número de cinco: a arte, o conhecimento científico, a sabedoria prática, a sabedoria filosófica e a razão intuitiva*". Saber adquirido na arte que Max Bill resumiu, em 1953, ao inaugurar a Escola de Arte de Ulm, "*a arte é a expressão mais elevada da vida humana e seu objetivo é, conseqüentemente, ajudar a fazer da vida uma obra de arte"* (in Souza, 1996: 55). Durkheim afirmou (1983: 111) que o "*obrar da arte torna perceptível a ação humana*" [31], o que para a presente tese, abre a possibilidade de buscar a verdade que circula através do obrar dos agentes numa instituição de arte. Para essa tese, guarda-se a associação da arte com a ação humana e com a busca da verdade.

A arte, como ação humana, leva ao terreno da **ética**, pois Kant vinculou a vontade da ação humana com a moralidade e a autonomia, ao afirmar na Crítica da Razão Prática (Livro I, teorema IV), que "*a vontade possui moralidade no limite da sua autonomia"* , o que faz com que a ação do artista busque a ampliação permanente do limite da sua autonomia. Jacques Maritain associou a ética com a arte, afirmando (1961: 53) "*a virtude da arte não tolera que a obra sofra uma intromissão estranha nas leis próprias da construção, nem que seja regulada de perto por uma outra coisa, a não ser a própria virtude da arte"*. Essa moralidade pode ser de quem produz (agente) e de quem recebe (público) a ação da arte.

A **autonomia** da arte está nos limites da ética e fundamenta a possibilidade de usufruir as competências de uma civilização. Clemente Mariani elucidou que "*no conceito de autonomia há dois elementos essenciais: um é o das raias que limitam a ação; o outro, é o poder de agir livremente dentro dessas raias. Sem raias limitadoras, estaríamos em face, não da autonomia, mas da soberania ou do arbítrio. Assim entendido, seria ilógico falar-se em autonomia 'absoluta': o conceito é sempre relativo*

[31] - Um dos índices da modernidade é questionar a natureza da arte e não sua qualificação ou adjetivação. De Duve (1998, 125-152) afirma que "*a passagem do julgamento estético clássico para o julgamento estético moderno é trazido á tona, como a substituição de '**isto é arte'** no lugar do '**isto é belo"***". Um índice material dessa passagem está na própria designação da instituição, objeto da presente tese, que passou da designação do antigo '***Instituto de Belas Artes***' (IBA) para o de '***Instituto de Artes'*** (IA).

*e a amplitude do círculo de liberdade pode sofrer infinitas variações*" (in Nóbrega, 1952, p. 329). Maturana e Varela evidenciaram o *limite* e a *competência*[32] na biologia (1996: 41) na qual "*a célula viva necessita da membrana para proteger a competência da vida*" , ou ainda: "*só a partir da célula viva é possível determinar o que é relevante"*. Já Freud, em '*O Mal Estar na Civilização'* (1930), associou (1974) a civilização com repressão, pois "*a civilização é constituída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não satisfação (pela opressão, repressão ou algum outro meio) de instintos poderosos. Essa 'frustração cultural" domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos*". Contudo, ela não é só repressão, pois Freud apressou-se em concluir (1974: 104) "*o desenvolvimento da civilização é um processo especial e é comparável à maturação normal do indivíduo*". Worringer confirmou essa passagem ao escrever (1953, p.129) que *"o limite não é sinônimo de prisão e, na medida do conhecimento, é apenas uma transição*".

Ao resumir as idéias que preenchem os entes primitivos, selecionados aqui, pode-se afirmar que a autonomia tem origem na competência e no limite em relação à ação humana. Na presente tese ao se mencionar «competência e limite da ação humana» entende-se como **autonomia**. A ação humana da arte, mesmo na sua mais pura significação, não constitui um universo soberano[33], pois ela liberta a vontade humana nos limites[34] do **poder** da arte. Para usufruir a arte como um bem de todos, admite-se que ela possui condições para receber o limite de uma instituição, criando um elemento de um projeto civilizatório[35]. A competência da arte é enunciada no limite da norma institucional. Nessa norma, considera-se inscrito o conhecido **triângulo** do

---

[32] - Aproxima-se o conceito de ***competência*** com o de ***potência*** pois segundo Arendt, (1983, p. 260) *"a potência assegura a existência do domínio público, do espaço potencial da aparência entre os homens agindo e falando"*.

[33] - A corrupção da autonomia como soberania é explícita numa consulta feita ao MEC e respondida por Edmundo Lins Neto no parecer nº 116/1952. "*Alega-se que a Universidade da Bahia é autônoma e que V. Exª no caso poderia intervir. A Universidade tem, não há dúvida, autonomia administrativa, didática, financeira disciplinar, mas não possui soberania, porque a sua autonomia lhe foi concedida 'nos termos da legislação federal sobre o ensino superior'* " - In Souza Neves 1951, v. I p. 207.

[34] - Quanto ao limite Bourdieu afirma (1996a, p. 256) "*uma das propriedades mais características de um campo é o grau no qual seus limites dinâmicos, que se estendem tão longe quanto se estende o poder de seus efeitos, são convertidos em uma fronteira jurídica.*". Passanen elucida (1994, p. 5) que "*segundo Wittgenstein, a linguagem delimita o mundo, e os limites do mundo são os próprios limites da linguagem"*.

[35] - O desconhecimento dos limites da ética de uma instituição, faz retorná-la ao caos primordial e às leis cíclicas da natureza. Caso viesse a ocorrer a soberania, ela comprometeria todo um projeto civilizatório, ferindo o bem público, abrindo caminho para a instalação da tirania. Cesário de Andrade distingue "*o conceito de liberdade sempre foi relativo, nunca absoluto, de sorte que o legislador nunca o teria tomado além de sua interpretação jurídica, que tem como bem que deve ser gozado por todos, nos limites traçados pelo direito alheio. Não pode ser amparada a liberdade quando seu uso fere princípios jurídicos e causa, por conseguinte, um mal, quer individual, quer coletivo*" – (In Souza Neves 1954: 218/9). Os latinos sentenciavam "*corrupcio optimi pessima*": a corrupção do ótimo é péssima.

**poder** que Foucault propõe (1995: 180). Para esse autor, o poder se compõe de uma anuência pelo **conhecimento**, uma **potência** e um **direito** e que se estuda a seguir.

Para a presente tese, o **conhecimento** abre a anuência da vontade para que o poder da competência da arte tenha direito para circular nos limites da instituição. Esse conhecimento torna-se visível nas expressões de autonomia do seu agente. Nessas expressões, ele se coloca como sujeito e autor consciente de suas ações. Da consciência, entre os limites da instituição e o valor ético da arte, emerge e se preserva a autonomia da vontade[36]. Nessa autonomia da vontade, o artista procura se transformar em agente e autor da instituição, o agente-artista que busca administrar e fazer circular o poder da instituição em favor da arte. Pela **potência,** essa instituição constitui um lugar de interpretação do universo da arte que se dirige para todos e para tudo, constituindo uma escola de humanidade[37], como queria Schiller. Pelo **direito**, o projeto civilizatório dessa escola da humanidade confere ao agente institucional-artista uma verdade diferente do trabalho[38] comum. Maritain radicalizou[39] esse direito (1961: 52) quando diz *"o artista pode trabalhar movido por todas as intenções humanas que desejar, mas a obra de arte, tomada em si mesma, não pode ser construída a não ser orientada pela intuição criadora na qual se origina e pelas regras de fabricação que ela determina".* É esse obrar separado do artista que lhe confere o poder do saber-potência-direito e permitindo-lhe interagir com o poder da instituição pelas suas expressões de autonomia. Nessa sintonia, entre o conhecimento[40] e a vontade, é

---

[36] - Nietzsche confere (1999, p.143) ao artista uma autonomia que deriva da própria natureza da arte que "*não pode ter missão na cultura e na formação. Mas seu fim deve ser alguém mais elevado que sobrepasse a humanidade. Com isso deve satisfazer-se o artista. É o único inútil, no sentido mais temerário"*. Em outro texto (1985, p.348) mostra porque o ser humano prefere a servidão em vez da autonomia em sobrepassar o humano pois "*o instinto gregário da obediência se herda com mais facilidade e que prospera ao custo da arte de mandar*".

[37] - Pevsner, 1982, p. 162.

[38] - Arendt distingue (1983: 41 e 289) o **trabalho** de **obra**. Para ela a **obra** "*é a atividade que corresponde a não – naturalidade da existência humana. A produtividade específica da obra reside menos na utilidade que na capacidade de produzir a durabilidade*". Lemagny escreve (1992: 13) que "*existem coisas feitas pela mão humana numa indiferença tão elevada e de uma cumplicidade tão muda como as coisas da natureza: são as obras de arte*". Chartier escreve (1998: 98) que "*produzidas numa esfera específica, num campo que possui regras, concepções, hierarquias, as obras escapam e tomam densidade, peregrinando, muitas vezes na longa duração, através do mundo social. São umas fontes para pensar o essencial: a construção do vínculo social, a consciência de si mesmo, a relação com o sagrado*" Ainda Chartier insiste (1998: 98) que "*as obras não possuem um sentido estável, universal e congelado. Elas são investidas de significações plurais e móveis, construídas nas negociações entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre formas e motivos que lhes dão sua estrutura e as competências e as expectativas dos públicos que delas se apropriam*". Na obra de arte Moulin acredita (1985: 127) na " *força da gravidade sociológica, e a natureza da lei, vão à direção da definição restrita da obra de arte, exclusivamente concebida como produto do trabalho indivisível e individual do criador, e caracterizada pela sua univicidade (ou seu número limitado), sua originalidade e sua inutilidade*".

[39] - Usa-se aqui o termo **radical** no sentido etimológico de descer até a **raiz** do problema.

[40] - Pevsner conecta o conhecimento ao poder, afirmando (1982, p.30) que "*o princípio que Bacon estabeleceu tornou possível em grande parte o trabalho científico alcançado no 'Século das Luzes'. As descobertas de Kepler, Galileo, Descartes, Newton e*

possível dar-se conta de que o antagonismo entre a natureza[41] e a arte institucionalizada, fazem parte do mesmo processo. A compreensão do processo na qual se encontra o homem moderno, para Arendt é essencial, pois afirmou (1983: 297) "*o conceito central das duas ciências verdadeiramente novas da época moderna, a ciência natural e histórica, é o conceito de processo, que está fundado sobre uma experiência humana: a ação. Apenas porque nos sabemos capazes de agir, de destacar-nos do processo, que podemos conceber a História e a natureza como sistema de um processo*". Para Duchamp é essencial (1991: 237) ao artista conhecer esse processo, pois "*uma das suas responsabilidades mais importantes é a educação do seu intelecto, ainda que profissionalmente, o intelecto não seja a base da formação do gênio artístico*". Entende-se que para o artista o *conhecimento*[42] também precede a anuência da vontade ao poder, caso contrário confunde a sua potência, não o distinguindo do seu limite. Em relação ao presente objeto, o conhecimento das origens e do desenvolvimento do IA-UFRGS permite ao agente a anuência, ou não, ao projeto da instituição de arte. Resumindo, pode-se afirmar que a arte é constituída do *conhecer,* da *potência* e do *direito.* O *saber* da arte gera exigências pela qual é respeitada como uma *potência* e que por sua vez encontra um *direito* num sistema normativo. Esse saber, potência e direito, ao se constituir numa instituição, somam-se a outros saberes, potências normativas e outros direitos vindos de outras instituições, de preferência pela via democrática, confluindo para uma civilização.

No conceito democratização, enfoca-se aqui o nexo das referências normativas valorativas que a arte instaura com o seu observador situado na sociedade. Mary Follet, ao afirmar que "*o meu teste como cidadã democrática é quão plenamente o*

---

*Leibnitz são os resultados de um novo espírito de investigação experimental. Pretendem e conseguem chegar a uma verdade independente do dogma, uma verdade satisfatória em si mesma como prova do engenho e da superioridade humana, e eminentemente prática para dominar a natureza*" .

[41] - Badiou a contrapõe (1996: 109) a ARTE com a NATUREZA. "*A natureza é o que do ser é rigorosamente normal*". Ainda Badiou completa (1996: 395) "*a natureza é a normalidade recorrente. Assim o ser-natural realiza uma estabilidade, um equilíbrio maximal entre a apresentação e representação (+), entre presença (+) e a inclusão (+) entre situação (+) e o estado da situação(+)*") Na contraposição daquilo que é dado pela variedade e objetividade natureza e a unidade que a abstração da razão exige, Gele esclarece (1980 : 133) "*cumpre a educação estética impor-se como mediadora, porque o seu fim consiste, segundo Schiller, em conferir às inclinações, tendências, sentimentos e impulsos, uma formação que as leve a participar na razão de tal modo que a razão e a espiritualidade ficam despojadas do caráter abstrato, para se unirem a natureza como tal, e da carne e do seu sangue se enriquecerem"*. O poeta Fernando Pessoa conseguiu expressar esse contraste entre ARTE e NATUREZA, escrevendo (1985 pp. 64-5): "*porque se compreende a natureza por fora: e não se compreende por dentro; porque a natureza não tem dentro; se não, não era a natureza*".

[42] - Até para o sentido da palavra autonomia, é necessário conhecer os limites que a linguagem nacional impõe às ciências humanas. Marc Bloch, afirma (1976 :140) que "*a nossa ciência não dispõe, como as matemáticas ou a química, de um sistema de símbolos separado de qualquer língua nacional. O historiador fala unicamente com palavras; portanto, com palavras do seu país*".

*todo é expresso em mim ou através de mim*" (in Carvalho, 1979:60) traduz um processo perfeitamente aplicável ao artista, que no seu obrar expressa e faz emergir o todo social, no qual constrói a sua obra. E na medida em que esse artista age no meio social, ele pertence ao processo "d*o povo planejando as contingências nas quais irá viver*", conforme Skinner descreveu (1980:207), o processo democrático. O regime democrático foi desqualificado por Platão ao afirmar (1983: 308) "*a democracia abriga um bazar de sistemas políticos*". Chauí aceitou essa provocação, mas, contrapõe ao caos que Platão percebia nesse regime, a afirmação que "*a democracia possui a capacidade de questionar as suas instituições e abrir-se para a história sem possuir garantias previas*" (in Lefort, 1983: introdução). O sociólogo americano Wright Mills escreveu (1975, pp.410/1):

> "*duas coisas são necessárias a uma democracia: públicos articulados e informados e que existam líderes políticos [...]. Somente quando o pensamento tem uma base autônoma, independente do poder, mas poderosamente ligada a ele, pode exercer sua força no condicionamento dos assuntos humanos*".

O exercício da democracia supõe conhecimento que possibilita a anuência da vontade ao poder, ou não, exercido no limite do direito em permanente reexame pelo pensamento que dispõe de bases sólidas e autônomas em instituições.

Admite-se que a **instituição** de **arte** extrai os seus princípios do conhecimento da sociedade, da qual retira as suas referências normativas e valorativas, como Chauí afirmou (2001:2). A relação entre as normas da instituição e os valores da sociedade não é um processo estático e passivo, pois Barata relaciona as duas (1997: 389) quando "*a instituição coloca em movimento as realidades da sociedade em que ela se formou e na qual procura agir e produzir valores coerentes com o meio e vetores de conhecimento*". Nesse movimento, a instituição passa a '*ser algo que continua'* e não é consumida como valor de uso, pois passa a usufruir qualidades inerentes a uma *obra*, diferente de um simples trabalho, na distinção de Arendt (1983: 41), de Lemagny (1992: 13) e de Chartier (1998:98). Na medida em que a arte produz a sua obra, ela se inscreve no processo de instauração de uma civilização e com possibilidades de durar por tempo indeterminado. Aloísio Magalhães destacou essa conexão entre a ação da

arte e a instituição escolar na qual a arte ganha duração, afirmando "*somente quando se inaugura uma estrutura que garanta a continuidade – a escola – uma atividade adquire verdadeiramente sua existência autônoma*" (in Souza, 1996:295). Para confirmar a concepção de Chaves Mello, ao conectar (1974: 25) "*uma civilização supõe a existência de instituições*", aceitando-se Popper que escreveu (1987:33) "*os indivíduos agem, dentro ou para, ou através das instituições, é possível constituir uma teoria das conseqüências institucionais. Seria a teoria da criação e do desenvolvimento das instituições"*. Os criadores do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul expressaram essa conexão ao afirmar que a instituição que estavam criando era "*o resultado lógico do evoluir da civilização Rio-grandense*"[43]. Esses agentes do Instituto revelaram que existiu, desde as sua origens, em 1908, uma consciência da teleologia da instituição da arte com vistas a uma civilização que permaneceu e se ampliou quando o Instituto adotou, em 1962, o paradigma da universidade. O muralista Aldo Locatelli revelou essa teleologia imanente na instituição num texto, publicado em 1972, onde afirmou "*nós vivemos no princípio de nossa formação de civilização e devemos tentar expressá-la nos nossos próprios valores*"[44].

Uma *instituição* pode-se constituir tanto para <u>*conservar*</u> como para <u>*mudar*</u>. Bourdieu aceitou (1987: 126) essa dualidade institucional que "*incumbida de definir, conservar e consagrar um tipo de bens culturais e, ao mesmo tempo, de produzir incessantemente novos produtores e novos consumidores dotados de uma disposição duradoura para que possam apropriar-se simbolicamente desses bens*". A instituição, na qual essa disposição é duradoura, pode tornar-se objeto da História, pois Bloch ensina (1976: 30 e 60) que "*o objeto histórico é algo que continua e ao mesmo tempo, muda*". Esse '*algo que continua'* pode-se vincular também à teoria das conseqüências institucionais que Popper apontou (1983: 33) no comportamento como algo a ser preservado no campo axiológico. Essa preservação institucional pode sofrer a acusação de anacronia. Essa anacronia para Oliven (1992: 21), pode residir tanto nos

[43] - Correio do Povo, 22.04.1908.( Cópia do AGIA-UFRGS)

[44] - Aldo Locatelli (1915-1962), docente (1951-1962) do Instituto, expressou essa sua convicção quando o IBA-RS estava para retornar à universidade e ele preparando uma tese, que não pode defender divida a sua morte. Essa tese foi publicada in LOCATELLI, Aldo Daniele. «Mural – Análise, considerações, método e pensamentos» in *Correio do Povo*, **Caderno de Sábado**. Volume X, ano V, **n º 232** , Porto Alegre : Companhia Caldas Júnior, 22.07.1972, pp 8 – 12. Esse pensamento marca o final cronológico (1908-1962) da presente tese, demonstrando a continuidade da expressão de autonomia da teleologia imanente da instituição em estudo.

agentes sociais da instituição como naqueles que a observam. A relativização da anacronia é extremamente importante no conflito da arte em permanente mudança diante de uma instituição que procura constantemente a segurança dos seus limites. A relativização permite exercer a autonomia da instituição na opção entre 'novos' projetos ou a permanência num determinado projeto[45]. Essa conclusão faculta à presente tese prosseguir no estudo de um objeto que, durante os últimos dois séculos, enfrentou a transformação do tabu[46], acusado de ser anacrônico e desfavorável, transformando-o em algo atual, presente e favorável, à semelhança de um totem[47], nas concepções de Freud.

As *instituições* de *artes plásticas* criaram autonomia, em relação a outras instituições, afirmando-se em Florença (1563), em Bolonha (1580) e de São Lucas, em Roma (1593)[48] no final do Maneirismo italiano. Antes do Maneirismo o homem renascentista ainda se contemplava como um '*microcosmos',* conforme Chauí constatou (2001: 28/30), representando-se como a medida de todas as coisas do mundo. Esse '*microcosmos'* renascentista foi desfeito pelo protestantismo[49]. A descrição da fragmentação do '*microcosmos'*, no qual o homem era representado como a medida de todas as coisas, foi ampliada por Featherstone (1997: 33), pois "*não só implicava um processo de diferenciação de economia capitalista e do estado moderno como também envolvia uma racionalização cultural com emergência de esferas separadas, científicas, estéticas e de valores morais*". Kern afirmou (1996: 7) "*face aos problemas com que se depara a arte na modernidade, o artista busca, de um*

[45] Para o artista intuitivo, para o grande público e para o contribuinte são divulgados aspectos negativos, senão maléficos, vinculados à permanência das academias de arte, como aquelas coletadas por Pevsner (1982 pp.12/3), sem oferecer espaço para o contraditório, das mudanças que implementam, ou perguntar das razões e do lugar de onde se originam essas resistências e maledicências.

[46] - Freud caracteriza (1995, p. 51) em **Totem e Tabu** (1913) '*o tabu é uma proibição primeva forçosamente imposta (por alguma autoridade) de fora, e dirigia contra anseios mais poderosos a que estão sujeitos os seres humanos. O desejo viola-lo persiste no inconsciente; aqueles que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente quanto ao que o tabu proíbe. O poder mágico atribuído ao tabu baseia-se na capacidade de provocar a tentação e atua como contágio porque os exemplos são contagiosos e porque o desejo proibido no inconsciente desloca-se de uma coisa para outra. O fato de a violação de um tabu poder ser expiado por renúncia mostra que essa renúncia se acha na base da obediência*".

[47] - Freud conceituou (1995, p. 22) "*o totem é um antepassado comum do clã, ao mesmo tempo, é um espírito guardião e auxiliar, que lhe envia oráculos, e embora perigoso para os outros, reconhece e poupa seus próprios filhos*"

[48] - Pevsner, 1982, pp. 48/49

[49]- Marilena Chaui, caracterizando (2001, pp 29/30) o protestantismo, "*coloca a exterioridade entre o sujeito e o objeto. E o sujeito exerce a domínio sobre o objeto na medida em que esse objeto é inteligível somente graças à representações do sujeito e graças a técnica do sujeito sobre ele. Isso significa que o sujeito pode desmembrar este objeto, dividindo este objeto, divide campos de saber, campos de conhecimento, ciências e áreas. Somos, portanto, herdeiros do sujeito do conhecimento e não do homem do humanismo*".

*lado, a autonomia do objeto de arte em relação à realidade visível, história, literatura e religião; e, do outro, a constituição do campo artístico relativamente independente de outros campos: político, religiosos, etc*.". As diferenciações prosseguiram até a teoria da pura arte, que Bourdieu distingue (1987: 103) "*devido aos progressos da divisão do trabalho, a diferenciação da obra de arte, como mercadoria e a aparição de uma categoria particular de bens específicos destinados ao mercado, propiciam condições favoráveis a uma teoria pura de arte instaurada na dissociação entre arte como simples mercadoria e a arte como pura significação"*. Essa dissociação confere à arte a sua autonomia, permitindo ser um constante "*vir-a-ser"* diferente em cada época, tendendo para a pura significação que exige, nas academias de arte, mudanças e, ao mesmo tempo, continuidade, como Pevsner estudou (1982: 161).

O homem do Renascimento aspirava a ser *'microcosmos'* vivendo como cidadão autônomo em pequenos Estados autônomos. A fragmentação do microcosmos renascentista, ocorrida no contexto do Maneirismo, deu espaço para as primeiras *instituições* das Artes Plásticas. Elas eram um lugar para se reunir com outros artistas com os quais celebrava um contrato por um regulamento escrito, aprovado e legitimado pela autoridade da cidade-Estado[50]. Esses agrupamentos, ou companhias, descritas por Pevsner (1982: 48/9), adotaram a designação de 'academia', formavam instituições. Elas se instalavam numa sala de desenho, contando com uma coleção de obras de arte e oferecendo prêmios aos trabalhos expostos. Esse paradigma das Academias italianas de Artes Plásticas foi transposto para a França[51]. Ali, ele foi incorporado, em 1648, como um elemento do poder do regime real que estava em franca concentração política e absolutista[52], como Zílio caracterizou (1998:75) a época. Merot estudou (1996:16) o ensino dessa Academia Real francesa de arte,

[50] - Pevsner transcreve (1982, pp.197-203) o "*Capitoli et Ordini dell'Academia et Compagnia dell'Arte del Disegno, approvati dall'Ilustriss et Eccellentiss. S. Duca Cosimo de Médici. Duca secondo di Florenza et di Siena*". Ver transcrição desse código de normas da primeira academia de artes plásticas com estatuto, no CD-ROM – Disco 5: LEIS – Arquivo 1563 – 1931b - lei: 1563

[51] - Pevsner faz (1982, p. 27) a cronologia e prioridade, onde a primeira academia francesa foi a literária (1635), seguindo-se a de artes plásticas (1648). Em 1661, a da dança, das inscrições em 1663 e das ciências em 1666. É possível distinguir as academias italianas da francesa. As academias italianas eram de cidades-Estados enquanto a francesa se localizava em Paris onde se concentrava o poder da França. Nas italianas os artistas eram cidadãos-artistas enquanto em Paris eram súditos-artistas vinculados ao trono real.

[52] - Pevsner afirma (1982 p. 27) que "*a academia perseguia apaixonadamente a razão, o sistema e a ordem na linguagem; o que foi concebido na Florença absolutista durante a época do Maneirismo, se conseguiu na França absolutista na época de Descartes e Richelieu*". Touraine percebe (1995, p. 36) que "*as sociedades onde se desenvolveram o espírito e as práticas da modernidade procuravam mais pôr em ordem que pôr em movimento [...] Esses séculos são dominados por legistas, filósofos, escritores, todos homens do livro, e as ciências observam, classificam, ordenam para descobrir a ordem das coisas*"

tendo por referência os discursos dos seus pintores. Ainda na França Iluminismo propôs meios para criar instituições de arte, aptas na sua pretensão de afirmação cultural, de auto-sustentar-se e de praticar um tipo de *autopoieses.* Nessa *autopoieses,* a arte tendia a se desligar da rigidez dos argumentos divinos e/ou do trono, como Duchamp opinou (1991:236) e já não dependia mais de uma única explicação, segundo Belting (1999: 95). Para abranger essa multiplicidade de novos argumentos da autonomia da arte ela exigiu ampliar o conhecimento institucional. Na medida em que a instituição tornava-se mais abrangente, configurava-se o seu poder simbólico de reprodução envolvido no sistema de artes, fazendo valer o exercício contratual entre cidadãos[53] e as instituições. Com o exercício contratual retorna-se à necessidade do conceito da arte como uma '*disposição para a verdade'*. A disposição para a verdade regula o exercício contratual homeostático, entre o cidadão e a instituição, onde pode contar com um sistema de instâncias, conforme Wright Mills (1975: 315).

A migração da academia de arte para a instituição universitária gerou um novo sistema de instâncias institucionais. Na universidade a arte encontrou outros saberes consagrados como autônomas, diante dos quais também ela teve de redefinir as suas competências e seus limites. A arte necessitou também ouvir Max Weber que na universidade reconheceu (1989: 70) "*o hábito de assumir o dever da integridade intelectual, para que os seus estudantes tenham a oportunidade de ter uma lucidez inexorável a respeito de si mesmos"*. Essa a lucidez inexorável sobre si mesmo traduz-se, na presente tese, na motivação ao exercício continuado das expressões de autonomia dos agentes da arte. Motivação que conduz ao hábito de assumir o dever da integridade intelectual como disposição para o conhecimento, o poder e a ética inerentes à arte e que se socializa num sistema de artes.

O **sistema** de **artes** foi aceito, na presente tese, como ente primitivo[54], que vários autores preencheram com idéias, como Bourdieu ao afirmar (1987: 117) que o

[53] - Duchamp aproxima (1991, p 236) o artista da cidadania, pois "*emancipado a mais de um século, o artista de hoje se apresenta como um homem livre, dotado das mesmas prerrogativas que o cidadão comum e fala de igual para igual com o comprador de suas obras*" .

[54] - Na presente tese considera-se o sistema de artes como ***ente primitivo*** num triplo sentido. No primeiro ele foi colocado como uma meta a ser atingida desde as origens e do desenvolvimento do IA-UFRGS, devido a sua inexistência em Porto Alegre. Num segundo ele é considerado essencial para um projeto civilizatório permanente de criação e recepção da arte. O terceiro ele é aceito, na presente especulação, sem possibilidade de uma definição unívoca, devendo ser preenchido por idéias.

sistema de arte é "*conjunto de agentes, instituições e meios que as possuem e que as implantam para a sua reprodução"*. Ortiz vinculou o sistema à modernidade, associando (1991: 204) "*a premência de circulação só tem sentido quando referida a um 'sistema', a meu ver, noção chave para se compreender o espaço da modernidade. Termo que surge sobretudo quando nos deparamos com as questões de comunicação: sistemas telegráficos, telefônicos, ferroviários, de envio de notícias. O espaço é, dessa forma , concebido como uma malha, uma rede de interconexões*". Maria Amélia Bulhões Garcia conceituou, na sua tese (1990: 17), o '*sistema de artes plásticas como o conjunto de indivíduos e instituições que, interagindo, produzem eventos e objetos por eles mesmos considerados artísticos e estabelece critérios e valores da arte para toda uma sociedade*". Em outro texto (1992: 35) conferiu tarefa de "*o sistema de artes plásticas é responsável pela produção, circulação e consumo de objetos e eventos plásticos, garantindo-os com sua legitimidade e fortalecendo-se com o sucesso destas realizações*". Kennedy Piau Ferreira, discípulo de Bulhões Garcia e seu orientando, estudou o sistema de artes nas administrações (1988-1999) do Partido dos Trabalhadores (PT), em Porto Alegre-RS e em Londrina-PR (1993-1996). Na sua análise (1999: 74-5), "*o sistema das artes se organiza e funciona em correlação com o nível do desenvolvimento das forças políticas da sociedade; neste sentido é, pois, um espaço dinâmico, contraditório e comprometido [...] Um sistema que é condicionado, contraditório, tendencioso e opressor na prática e, na representação dessa prática, aparece como autônomo, harmônico e neutro*". Desse conjunto de teóricos, percebe-se que o sistema de artes implica na circulação do seu poder.

Recapitulando as idéias em relação ao sistema de artes e os direcionando para a presente tese, no enfoque de Foucault em relação ao poder (1995: 180), é possível verificar em Bourdieu e Ortiz, que o sistema guia a circulação das artes pelo o **conhecimento** ('*compreensão do espaço da modernidade'* ). Já em Bulhões Garcia, verifica-se a necessidade da anuência da vontade à **potência** ( '*por eles considerados*') com as tarefas da potência envolvida nesse sistema. Em Ferreira, observam-se as preocupações éticas no exercício do **direito** ('*representação contraditória*') e a sua homologia na política.

Aos **agentes** intelectuais cabe conectar conhecimento, anuência da vontade à potência e à ética do direito[55] com o *sistema das artes*. Bourdieu afirmou (1987: 99) que "*os diferentes sistemas de tomadas de posições culturais e transformação no tempo cabem aos diferentes grupos de intelectuais e artistas em função da disposição que ocupam no sistema, relativamente autônomo, as relações de produção intelectual e artística*". Esses diferentes grupos, que sabemos fazer parte de uma e mesma cultura[56], procuram manter a unidade nas suas tomadas de posições. Nessa procura de unidade distinguem-se os agentes institucionais que possuem o conhecimento do conjunto da cultura, daqueles que impõe a originalidade pela simples originalidade, em especial no Brasil, onde a busca da originalidade institucional trouxe importações que provocaram perturbações avassaladoras[57] para a autonomia da sua arte, por não dominarem o conjunto da cultura. Aos agentes institucionais, nas suas escolhas estéticas autônomas "*não é necessário ser vidente para prever que somente um povo dono do seu destino pode fazer frutificar a herança das instituições*" como afirmou Claude Schnaidt (in Souza, 1996: 48). Na presente tese não se recorre a um sistema hegemônico de representação unificador e modelar, derivado de uma tipologia estética pré-existente para entender a circulação do poder de um povo que vive na periferia. Para Foucault (1995: 182) um povo na periferia[58], pode representar-se, o poder da hegemonia de centros culturais, como passagem, o que empresta um sentido ético no *sistema de arte*. O agente institucional local para desencadear uma inexorável e lúcida crítica de si mesmo, necessita a oportunidade de verificar o lugar que a instituição

[55] - Essas condições de Foucault (1995:180), de ***direito*** , da ***anuência*** da vontade e ***potência*** podem ser conectadas com aquelas de Mario de Andrade que já em proclamava (1942, p. 45) para a UNE onde a arte brasileira tinha o "***direito*** *permanente à pesquisa estética* (direito). *A* ***atualização da inteligência*** *artística* (anuência pelo conhecimento). *Como resultado formar a consciência coletiva, não em bases individuais, mas coletivas*" (potência).

[56] - Ladrière esclarece (1977, pp. 101/2) que "*a cultura cumpre o papel de unidade do controle e da regulação* (de um sistema social). *Se uma perturbação se produz no sistema de valores, ela deverá ter repercussões profundas não só no conjunto da cultura, mas também nas outras instâncias da vida social*". Chaui conceitua (1987, p. 11) o termo **cultura** no sentido etimológico como "*vindo do verbo* ***colere****, cultura era a cultivo e o cuidado com as plantas [...] era usado para referir-se ao cuidado com as crianças e sua educação [...] O vocábulo estendia-se, ainda, ao cuidado como os desuse: donde culto*". A evolução posterior foi aproximando e distinguindo do termo **civilização**. No sentido passivo pode ser aproximado do conceito que Bourdieu denomina de *hábitus* e no sentido ativo, da produção e reprodução da arte.

[57] - Souza afirmou (1996, p. 318) que na ESDI. "*a ênfase inicial nos trabalhos teóricos, quase sempre significou retomada de uma crítica ao modelo importado. Mas ao tentar criar seu modelo crítico, os autores sempre recorreram a outras importações*" .

[58] - Foucault escreveu (1995, p. 182) que "*não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes. Trata-se ao contrário, de captar o poder em suas ramificações, lá onde ele se torna capilar, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violentos*". .

ocupa na rede mundial[59]. Essa crítica carrega consigo a instituição, como enunciou De Duve,[60] pois ela é a soma dos valores da cultura e da civilização da qual ela é originária e se materializa na ação de agentes intelectuais. O sistema traça as suas competências e os seus limites na instituição onde constitui e faz circular o poder da arte na sociedade.

A partir do Iluminismo o *sistema de artes* plásticas emergiu e se constituiu autônomo por meio dos agentes intelectuais, quando a instituição de arte se aliou ao poder estatal e se desenvolveu junto à concentração industrial. Para iniciar essa era industrial foi necessário concentrar em certos centros urbanos e fazer circular, na sua periferia, conhecimentos práticos, bens e poderes para dar a dimensão do campos de energia gerados nesses centros[61]. A concentração e a irradiação de poderes permitiu aos intelectuais desencadear feixes de ações e de obras, também em favor do sistema de artes, que repercutiram de uma forma eficaz no poder autônomo da arte. A arte passou a ocupar o lugar da heráldica, da teologia e da religião, como aparece na Enciclopédia (1778-2ª ed.) de Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) e de Denis Diderot (1713-1784). A publicação do '*Ensaio sobre a Pintura',* em 1765, de Diderot, permitiu instaurar um espaço para a circulação da crítica das Artes Plásticas, bem como também se deve a ele a busca da beleza associada e imanente nas obras de arte e não como ideal transcendente platônico.

O processo de acúmulo das obras constituiu os primeiros museus conhecidos para a circulação pública das Artes Plásticas, como, em 1753, o British Museum de Londres e em Kassel, em 1760, segundo Leon (1995: 51). A circulação das informações resultantes do estudo da arte se avolumou e acelerou através da

[59] - Boaventura Santos Souza centraliza a sua reflexão (1997, p. 21) no poder que o hemisfério Norte vem exercendo sobre o hemisfério Sul, substituindo o conflito Leste-Oeste da Guerra Fria, pois *"a tradição da sociologia é neste domínio ambígua. Tem oscilado entre distância crítica em relação ao poder instituído e o comprometimento orgânico com ele, entre guiar e o servir.Os desafios que nos são colocados exigem de nós que saiamos deste pêndulo. Nem guiar nem servir. Em vez de distância crítica, a proximidade crítica. Em vez de compromisso orgânico, o envolvimento livre. Em vez de serenidade autocomplacente, a capacidade de espanto e de revolta"*.

[60] - In Ferreira et Caron, 1998, p. 111.

[61] - No final do século XX, Gerard Monnier realizou (1995) uma amostra da energia que o sistema de Artes Plásticas centrou em Paris. Contrastou as instituições artísticas francesas, ditas oficiais, caracterizando as suas regras e a sua estabilidade (1995:10) contrapondo-as as instituições de arte que são a expressão do mercado, da crítica, da coleção e dos colecionadores. Estudou, nessas últimas, empreendimentos de trabalhos de arte, com formas temporárias, e com renovação constante (1995: 11). Teve como objetivo mostrar as possíveis relações entre si dessas duas formas de instituições, através da proximidade, da contaminação e das práticas individuais e sociais – com as duplas: mercado-crítica, a instituição pública e o mercado, o museu e sua contribuição ao valor da obra (1995: 11). O estudo de Monnier foi determinante, nos primeiros passos da presente tese, para compreender o papel de uma cultura configurada por uma instituição de arte para a potencialização de um sistema de Artes Plásticas.

imprensa industrial, escapando das estáticas isoladas cátedras controladas por filósofos ou teólogos. Em 1750, Alexander Gotlieb Buamgarten (1714-1762) lançou a *Estética* como um saber específico, permitindo que a arte também circulasse na universidade. Sem a cátedra, Joaquim Winkelmann (1717-1768) fez circular, em 1764, a sua '*História das Artes*' na qual legitimava o pensamento das origens das artes clássicas gregas, sustentáculo das obras de arte ocidental. O seu procedimento, coerente com a nova era, o consagrou como o pai da História da Arte. A ponte entre o saber da arte e o saber cultivado na universidade, foi consolidada por Emanuel Kant (1742-1804) em relação a quem Compagnon afirmou (1996: 91) "*Kant via no julgamento estético o princípio da comunicação intersubjetiva e de todas as relações sociais, sendo o gosto o modelo da universalidade humana*". Georg Wilhelm Friederich Hegel (1770-1813) colocou a *Estética* como epicentro na reflexão dialética entre a criatividade empírica da arte, face ao pensamento geral e amplo da Filosofia. Esse raciocínio mental, originário das artes, tornou-se autônomo e fez Groys afirmar (1998: 140) que no século XX "*a autonomia da arte é a pergunta central formulada durante esse século – e deverá permanecer*". Para Touraine (1995: 245), a liberdade é fundamental para compreender a modernidade[62]. A autonomia motiva os agentes da arte a se afirmar como competentes para a liberdade.

Os **agentes institucionais** da arte afirmaram-se, como sujeitos e cidadãos autônomos, pela sua erudição a partir do Renascimento, quando intelectuais artistas se potencializaram para se expressarem também pela sua linguagem erudita[63]. Após Leon Battista Alberti (1404-1472) trabalhar o tema 'Da Pintura'[64] na inteligência, Leonardo da Vinci (1452-1519) insistiu no papel do intelectual-artista[65], formulando o pensamento que '*a pintura é o maior dos raciocínios mentais*' (1944: 65 afirmação nº 111),

---

[62] - Touraine escreveu (1995 p. 245) "*o que melhor define a modernização não é o progresso das técnicas, nem o individualismo crescente dos consumidores, mas a exigência de liberdade e sua defesa contra tudo o que transforma o ser humano em instrumento, em objeto, ou em um absoluto estranho*" .

[63] - Para Novalis o poder dos intelectuais reside na sua competência para decompor "*o que não pode ser decomposto diretamente é necessário tentar dissociá-lo indiretamente ou idealmente – quer dizer elevá-lo ao nível da linguagem*" (in Recht, 1998, p.11).

[64] - ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas : Unicamp, 1992, 161 p.

[65] - Na sua obra "*Introdução ao método de Leonardo da Vinci*" (1894) Paul Valéry (1871-1945) desvenda (1998) conexões entre a arte e inteligência, seguindo o caminho do mestre. Pevsner afirmou (1982, p. 57) que "*Leonardo não concebeu nem fundou uma academia de arte, contudo a sua teoria, ao lado da personalidade de Miguel Ângelo, havia influído mais que qualquer outro para preparar o terreno sobre o qual Vasari e Zuccari erigiram as primeiras academias de arte. Vasari, ao acentuar o representativo, e Zuccari, ao determinar antes de qualquer coisa a função educativa da uma academia, traçaram as duas funções principais que as academias da arte no iriam colocar no futuro*". Já Freud recuperou (1987, p.68) o pensamento em **Leonardo da Vinci e uma**

permitindo ao agente artista fazer a distinção entre a sua pessoa e sua arte. Muito mais tarde, o pensador brasileiro Florestan Fernandes reconheceu (1980: 195) que "*não é a 'arte' que se envolve e se compromete; mas, o que, na pessoa do 'artista', nada tem a ver com ela, porque nasce daquilo que o 'artista' tem em comum com outras pessoas*". Essa distinção é recente e aponta para o artista como cidadão exigindo maior ênfase na busca da democratização[66]. Na ação democratizadora, o artista deixa para trás qualquer resquício de escravidão ou mesmo do súdito de um soberano[67]. Ortiz afirmou (1991: 264) que o artista como cidadão é autônomo e como tal competente para interpretar as aspirações dos outros cidadãos, o que traz o artista erudito de volta ao coletivo, satisfazendo o que Marcel Duchamp aspirava (1991: 236). Duchamp descreveu(1991: 238) com rara felicidade a gênese do artista como cidadão que na sua individualidade (EU) dá sentido ao coletivo (OUTRO), pois "*sob a aparência, eu estaria tentado dizer sob o disfarce, de um membro da raça humana, o indivíduo é de fato completamente só e único e as características comuns a todos os indivíduos, tomadas em conjunto não possuem nenhuma relação com a explosão solitária de um indivíduo entregue a si mesmo*". Esse surgimento do indivíduo artista cidadão é crucial para Ortiz ao afirmar (1991: 263/4) *"a ruptura das fronteiras sociais, dos privilégios estatutários, o surgimento da cidadania, são elementos cruciais para a consolidação desta sociedade historicamente determinada. [...] A modernidade coloca em andamento o indivíduo"*. Touraine reconheceu (1995: 34) nessa modernidade a necessidade da implementação equilíbrio[68] entre o EU e o OUTRO. Esse indivíduo-cidadão-artista, transformou-se em agente na instituição e a partir de sua presença, existe um novo sentido na história da arte, como Pevsner captou (1982: 15) "*ao estudar a arte do passado e confrontando-me com artistas contemporâneos, impressionava-me o contraste entre a posição social da arte e dos artistas de então e*

---

**Lembrança da sua Infância** (1910) quando o artista afirma "*não se tem direito de amar ou odiar qualquer coisa da qual não se tenha conhecimento profundo*".

[66] - Aceita-se aqui como agente democratizador da arte a pessoa que possui êxito em desenvolver, controlar e integrar a natureza múltipla da teleologia imanente do poder da arte, colocando-a a serviço de um projeto civilizatório.

[67] - Foucault escreveu (1995, p.185) que "*a relação de soberania – enquanto durou a sociedade do tipo feudal – quer no sentido amplo como restrito, recobria a totalidade do corpo social. Com efeito, o modo como o poder era exercido e podia ser transcrito, ao menos no essencial, no termos da relação soberano-súdito*".

[68] - Na modernidade o cidadão, colocado no contexto da democracia, para Touraine (1995, p.344) corre o risco de "*passando da idéia unificadora de soberania popular para a defesa dos direitos, em primeiro lugar do direito dos governados escolherem seus governantes, a democracia resolve combater em duas frentes e não mais em uma apenas uma. Ela deve combater o poder absoluto, o do despotismo militar, assim como o do partido totalitário, mas deve também estabelecer limites a um individualismo extremo*

*de agora. Pouco a pouco comecei a dar-me conta de que a história da arte não deve conceber-se tanto em mudanças de estilos como de relações cambiantes entre artistas e o mundo que os rodeia*". Nessa mudança aceita-se que os agentes e autores das obras de arte terem se afirmado como sujeitos e cidadãos autônomos. No Brasil essa mudança é importante, pois, na afirmação de Gauer (2001: 177), a endêmica "*tirania do pátrio poder*" também bloqueia o sujeito na sua criação em arte.

A distinção entre o EU e OUTRO foi transposta por Schaeffer para a arte quando escreveu (1992: 28) "*a ação seria inútil se todos os homens fossem iguais, assim não haveria espaço para a arte*" e que *"a esfera estética é a subjetividade concreta e autônoma: na criação artística e nos julgamentos do gosto, o indivíduo age livremente, sem se submeter a nenhuma heteronímia, seja ela teológica, conceitual ou ética".* A partir das posições desses autores, um '*NÓS'* definitivo[69] e eclético[70] torna-se bastante improvável nas artes. No caso da admissão de um '*NÓS',* entende-se aqui um constante "*vir-a-ser*" bergsoniano e com a existência colocada em permanente incerteza. O '*EU*' do artista-cidadão, diante do '*NÓS*, representado pelo Estado moderno, encontrou em Espinosa uma distinção dialética quando ele afirmou (1983: 55) que "*a liberdade, ou a força da alma, é a virtude dos particulares. A virtude do Estado é a segurança".* O espaço que se abre na opção entre a liberdade dos cidadãos particulares ou a segurança coletiva da instituição e do Estado[71] constitui

---

*que poderia dissociar completamente a sociedade civil da sociedade política e deixar esta entregue a atividades facilmente corruptoras ou ao poder usurpador das administrações e empresas*".

[69] - Uma discussão atual entre o '**sujeito-EU**' (***sujet-JE***: em francês) e o '**sujeito-NÓS'** (***sujet-ON***) e aplicada às artes visuais- incluindo a informática - pode ser encontrada em COUCHOT, Edmond, 1998, pp.5 –13.

[70] - Freud declarou (1974, p. 75) na sua obra '*Mal Estar na Civilização*' (1930) de que "*há somente um estado- indiscutivelmente fora do comum, embora não estigmatiza como patológico – em que ele não apresenta assim. No auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer contra todas as provas de seus sentidos, um homem que acha enamorado declara que o 'eu' e o 'tu' são um só e estar preparado para conduzir como se isso constituísse um fato*". Mas não há continuidade nessa confusão e o '*NÓS*' inviabiliza as distinções, recusando contratos e negociações na exclusão liminar do diferente. Admitir um '*NOS*' como suficiente e arranjado, em geral denuncia uma coletivização inconsciente ou forçada, além de levar ao ecletismo. Nesse '*NÓS*', admitido como reificação, se congela e se perpetua artificialmente aquilo que necessita ser dinâmico e ético na disposição para a verdade. Inviabiliza as possibilidades de mudanças, em face do paradigma, reificado em modelo ou doutrina.

[71] - Marilena Chaui, traduziu essa distinção entre segurança e liberdade, para a administração, a partir de Espinosa, quando ela afirma (2001b, p.9) que "*burocracia funciona a base do sigilo, da hierarquia e da rotina. E a democracia funciona na base da informação, da igualdade e da criação"*. Para Nietzsche (2000, pp.24/5) a escolha entre liberdade ou segurança conduzem a educação escolar para "*duas correntes aparentemente contrapostas de ação igualmente prejudicial e concorrentes nos seus resultados predominam na atualidade em nossas escolas, que originalmente partiam de bases totalmente diferentes: por um lado, a tendência para uma máxima extensão da cultura, e, por outro lado, a tendência de diminuí-la e substituí-la. De acordo com a primeira tendência, há necessidade de levar a cultura a ambientes cada vez mais amplos; no sentido da segunda, se pretende da cultura que abandone suas supremas pretensões de sabedoria, para colocar-se ao serviço de outra forma de vida, quer dizer, a do Estado*".

uma rica fonte de incertezas e buscas cujos desfechos alimentam as fontes da História.

Ao auscultar a história do artista cidadão, essas dúvidas e buscas transformam-se em índice e recurso, pois para Ricœur (1999: 2) "*ao realizar o trabalho historiográfico, a pessoa se coloque no lugar dos protagonistas da história no momento em que estes ainda não podiam prever as conseqüências*". Para Mota (1980: 19) o grau de erudição do agente institucional, em dúvida consigo mesmo, possibilitam "*aprender alguns momentos mais significativos em que a intelectualidade se debruçou sobre si mesma para auto-avaliação, ou, ainda sobre o objeto de seu labor para defini-lo, situando-o em relação ao contexto vivido*". As tensões mais significativas vividas pelos agentes artistas eruditos nos momentos cruciais da instituição, emprestam sentido às suas expressões de autonomia. A projeção dessa tensão possibilita construir a história, pois Chartier afirmou (1998: 96/7) que *"o objeto fundamental de uma história visando reconhecer a maneira pela qual os atores sociais dão sentido às suas práticas e aos seus discursos parece-me residir na tensão entre a capacidade inventiva dos indivíduos ou das comunidades e, de outra parte, nos constrangimentos, nas normas, nas convenções que limitam o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer*". Com esse pensamento de Chartier, chega-se ao núcleo do problema da investigação de uma instituição periférica de arte, pois, pensar, enunciar e fazer é o objeto do labor do artista, e não do operário. Maritain distinguiu (1961: 52): *"o operário trabalha pelo seu salário, e o artista, o mais necessitado, possui um desejo, por mais escondido ou rebuscado que seja, o de agir sobre a alma e o de servir a uma idéia"* . O artista na medida em que abre condições para somar a sua alma e a sua idéia a outros agentes ele age na alma, serve a uma idéia e é capaz de expressá-la na sua autonomia. Essa vivência dá partida e reproduzir-se na educação estética. O cosmos da obra de arte alimenta a potência da realidade e pode ser, como Chartier observou (1998: 143) "*um tipo de racionalidade, uma maneira de pensar, um programa, uma técnica, um conjunto de esforços racionais e coordenados, objetivos definidos e perseguidos, instrumentos para atingir, etc. Tudo isso é a realidade, mesmo que se pretender que não seja 'a realidade', propriamente dita, nem '**a**' sociedade inteira*". A realidade buscada aqui é aquilo que a pessoa possui de melhor no seu interior e projeta ao exterior (*educere*) instaurando, por essa autêntica

teleologia imanente[72], no campo social, um processo civilizatório continuado nas instituições educacionais.

O artista-intelectual cidadão atinge o máximo de sua competência como agente-líder nas suas conexões com o Estado, onde esses líderes cidadãos conscientes assumiram as contradições de representar no plano concreto a segurança institucional diante da liberdade arte. A Bauhaus foi uma instituição paradigmática em lidar com essas contradições presentes na modernidade. Nela, a fecundidade foi proporcional à idéia dos seus líderes que a sustentaram[73] e que a interpretaram em diversas circunstâncias contraditórias, até atingir um patamar da universidade na sua retomada em Ulm depois de 1945. A instituição universitária é uma contribuição do Ocidente, pedra angular do Estado moderno para Max Weber (1989: 5) e essencial na formação do funcionário especializado. O artista também passou a ser legitimado na universidade[74] como agente pelo Estado para expressar e fazer circular a verdade da arte e marcando a reprodução institucional.

Até a Independência do Brasil a pessoa do artista não foi objeto de registros e documentos, como Sodré constatou (1976: 271), privando a posteridade dos seus dados biográficos e do seu pensamento pessoal. Almeida Prado referiu, em 1955, que durante o período imperial brasileiro, o artista prolongava a condição de súdito da época colonial verificado por ele na elaboração da biografia de Tomas Ender. Mesmo os líderes intelectuais brasileiros republicanos, segundo Daniel Pécaut, colocaram-se numa *posição* acima do *social*, passando a se confundir no plano político e a se

---

[72] - Carlos Oswald (1882-1971), mestre de Ado Malagoli e de Fayga Ostrower (1920-2001), traduziu a teleologia que anima o artista e alimenta a sua autonomia. "*Consolo-me com a seguinte frase de Degas: 'Hereusement que moi, je n'ai pas trouvé ma manière; ce que m'embêterais !'. É isso mesmo: eu não tenho maneira, eu vou fazendo o que quero, sempre mudando e isso me interessa. Tanto os acadêmicos como os modernistas vêem a arte em si e a consideram como fim em si mesma. A arte deve ter um "fim", além de sua técnica e se o "fim" for superior, isto é social ou religioso, então estas palavras: maneira, técnica, impressionismo, academicismo, cubismo, etc., desaparecem. Só fica a "idéia", o apagamento da alma que sente não vê os meios que a fazem sentir*" .(in Monteiro, 2000 p. 191).

[73] - De Masi escreveu (1997, p. 396) que "*a Bauhaus foi, no âmbito da arte moderna, o modelo mais elaborado de escola de arte e sua influência mantém-se ainda hoje nas escolas de arte, <u>design</u> e arquitetura*". Zílio caracterizou (1998 p 77) "*a Bauhaus não foi uma instituição com um programa definido, foi antes de tudo uma idéia, uma idéia que Gropius formulou com grande precisão. O fato de ter sido principalmente uma idéia, acredito, é o motivo da enorme influência que a Bauhaus exerceu sobre todas as escolas progressistas do globo. A organização não seria suficiente, a propaganda não bastaria, somente uma idéia pode expandir-se assim*".

[74] - Zílio afirmou (1998, p. 77) que é "*curioso notar que Marcel Duchamp, artista identificado com a postura mais iconoclasta do século 20, possa defender a ida do artista para a universidade. Duchamp parte do pressuposto de que o artista é um profissional independente que se relaciona com o mercado enquanto profissional liberal.* E é Duchamp que escreve (1991, p.236)*"em conseqüência, sua responsabilidade é a de colocar no mesmo nível de inteligência intelectual das demais profissões liberais. Embora consciente de que, apenas essa formação não crie um artista, considera-a imprescindível para retira-lo de seu status social de mestre artesão ou de boêmio marginal*".

mimetizar com o Estado para o bem[75] e para o mal. Em relação a esses intelectuais, ele concluiu (1990, p.18), que as suas *representações do fenômeno político* derivam de uma unidade anterior a todos os processos de instituição do social e se questiona, se diante das *articulações entre o campo intelectual* e a *esfera política,* ainda é possível falar de um campo intelectual fundado numa lógica interna autônoma. São conhecidas as dificuldades de um intelectual seguir, no panorama institucional brasileiro, uma lógica interna autônoma, dificuldades que comprometem experimentos institucionais da arte[76]. Durand observou (1989: 5) a necessidade de novas soluções institucionais coerentes com a realidade, mas que na prática tiveram dificuldades redobradas devido à falta de uma industrialização autóctone. Ortiz reforçou (1995: 139) a necessidade de novas concepções e formas institucionais adequadas ao cidadão comum vivendo numa nova sociedade. A sociedade brasileira foi dirigida, após 1930, por lideranças intelectuais cooptadas e legitimadas por um Estado centralista a serviço de uma indústria capitalista.

O Instituto de Artes deveria iniciar num estágio adiantado da destruição do artesanato[77] pela indústria[78]. Essa destruição havia ocorrido no plano social na desorganização das categorias de artesões, que antes aprendiam como súditos nas oficinas dos mestres, substituídos agora, pelos líderes da indústria[79].

---

[75] - , Nas palavras de Pécaut (1990, p. 24) os intelectuais se posicionaram para o bem da sociedade "*após a Independência, o Brasil escapou dos sobressaltos ocorridos em outros Estados latino-americanos, isso se deveu em grande parte à sua burocracia [...] composta[...] por magistrados oriundos da Universidade de Coimbra*".

[76] - É o caso da ESDI da UERJ que adotou as concepções provenientes da Bauhaus através das interpretações da Escola HfG/Ulm. Além disso o rigor alemão estava enfrentando a cultura e a natureza entrópicas e reducionistas brasileiras. A homeostase necessária e a sua leitura social, nesse caso. Souza registrou (1996, 98) que "*na verdade, os critérios eram rigorosos, porém conduzidos de forma flexível. Essa flexibilidade foi, muitas vezes, interpretada como falta de critério*".

[77] - Em Porto Alegre o apogeu desse artesanato foi atingido um grupo de artistas estrangeiros de uma série de arquitetos, de escultores ou de estucadores profissionais ou práticos que atuavam na primeira etapa da existência do Instituto, e estudados em Doberstein (1988, 1992 e 1999)

[78] PESAVENTO. Sandra Jatahy. História da indústria sul-rio-grandense. Guaíba : RIOCEL, 1985, p.123.

[79] - A era industrial solapou a possibilidade da criatividade do artesão conforme Pevsner (1982, p. 167), pois "*não se podia esperar muito dos fabricantes. Enquanto os produtos se vendiam, não se preocupavam* (que fossem criativos e originais). *Os artesões também não podiam contribuir com uma solução porque já não tinham mais existência como classe*". Lucas estudou (1996: 153) essa '*desclassificação*' na área da criação e originalidade na música. Os músicos profissionais estavam submissos aos músicos amadores na Porto Alegre do inicio do século XX. Os profissionais ou eram estrangeiros ou então descendentes de escravos. o amadorismo tinha um sentido positivo e '*nobilitador*' da classe dominante que podiam exercer essa arte sem depender da sua prática. A seguir se verá que no Instituto que a Comissão Central do ILBA-RS foi criada por e para os amadores de arte e da qual os pintores e os músicos profissionais eram excluídos pelo Estatuto aprovado em 14.08.1908: "*Art.9º - Somente sócios do Instituto poderão ser eleitos membros da Comissão Central, ficando, porém, excluídos: - os que residirem fora da capital; - os professores remunerados das Escolas; - os empregados do Instituto, de qualquer categoria*". Evidente que esses professores eram artistas profissionais.

Os artistas eruditos se impuseram, como líderes nas artes, na medida em que possuíam o conhecimento do *porquê* e a disposição da vontade como *causa*. Aristóteles distinguiu a arte (1972, p.212 Metafísica I cap. I(7)) como um conhecimento e uma disposição da vontade, pois ela conhece e sabe o *'porquê' e a 'causa'* e não a experiência, que apenas sabe *o 'quê´*. Esse conhecimento permite ao artista *"transformar o caos em cosmos",* como Mota escreveu (1980: 272). Schiller caracterizava (1963:117) o homem entregue ao fluxo da natureza como sendo *'apenas mundo, ainda não há mundo para ele'*, pois desconhece as suas próprias competências e seus limites. No processo ensino-aprendizagem, Freud percebeu (1995: 248) um fenômeno de liderança tão forte como o próprio poder do saber, pois "*é difícil dizer se o que exercia mais influência sobre nós e teve importância maior foi a nossa preocupação com as ciências que nos eram ensinadas, ou pela personalidade de nossos mestres*". O mestre distingue e conhece o '*porquê'* e a '*causa',* e leva os discípulos a se apropriar de um saber e de um determinado poder, que os transforma em sujeitos na autonomia, capazes de reproduzi-la. Já Sigrist concluiu (1982 : 65) "*a consciência passa a ser a síntese dinâmica desses dois pólos: Homem e Mundo*". Essa síntese induz os agentes da instituição de arte a buscar a potência da reprodução da sua ação poética (ποιεσιζ ) e permite concluir que um projeto civilizatório possui como teleologia imanente à reprodução da sua potência e da competência expressa através de seus agentes institucionais eruditos.

Associa-se **reprodução** com a liberdade, pois aceita-se "*o liber etimologicamente como o cidadão romano apto para se reproduzir"* , como afirma Ferrater Mora (1994: verbete Liberdade), sendo a reprodução associado com a fecundidade. Arendt confirmou (1983: 155 e 314) que "*a força da vida é a fecundidade. O ser vivo não foi esgotado quando ele providenciou a sua própria reprodução"* ela também encadeia (1983: 170) consciência e liberdade humana pois "*o homem não pode ser livre se não sabe que está sujeito à necessidade*". Musse escreveu (1997: 6): "*o que caracteriza a liberdade não é o constrangimento, mas a deliberação*". Reprodução, autonomia e liberdade são as fontes da arte[80].

[80] - Um grande número de autores associa arte com liberdade, como Winkelmann, que afirmava (1955 : 371-6) que a grandeza da arte grega decorria da liberdade que esse povo gozava. Enquanto isso, a cultura grega não incluía entres os seres humanos aqueles incapazes de deliberar e decidir, prever e escolher, legitimando nessa condição a escravidão, como Aristóteles argumentava. In Arendt, 1983, p. 129.

A reprodução da competência da ação poética da obra de arte **não** é um fenômeno dado pela natureza. Os agentes de uma instituição cumprem eticamente a sua tarefa e preparam a reprodução, na medida do seu conhecimento para realizar a teleologia imanente da arte num sistema de artes e a anuência das vontades formulada num dado projeto.

Para entender o tema da *reprodução* encadeiam-se os temas estudados em relação aos *agentes* artistas, *à instituição* e ao *sistema de artes*. Duchamp caracteriza a missão do *agente artista*, como **reprodução** profética quase pararreligiosa, distinguindo-o do agente da educação escolar que desempenha apenas um papel de **conservação**. Assim, ele afirmou (1991, p.238) que

> *"se uma grande parte da educação se aplica ao desenvolvimento das suas características gerais, uma outra parte, não menos importante da formação universitária, desenvolve as faculdades mais profundas do indivíduo, a auto-análise e conhecimento da nossa herança espiritual. As qualidades que o artista adquire na universidade e lhe permitem manter vivas as grandes tradições espirituais com as quais a própria religião perdeu o contato. Mais do que nunca, eu creio que o artista possui hoje essa missão pararreligiosa a cumprir: manter acesa a chama de uma visão interior da qual a obra de arte parece ser a tradução a mais fiel possível para o profano".*

O criador do "*Ready-Made*" enfatizou a necessidade de novas elaborações para os atuais artistas cumprirem a sua missão pararreligiosa, face aos não artistas, concebidos aqui como amadores. Na educação institucional, a universidade possui particular sentido na preparação do artista como líder institucional. Duchamp reforça o papel do líder na concepção como Almeida Prado os entendeu (1955: 367) e no sentido como De Masi os transferiu (1997:20) para as atuais instituições. Moulin concedeu (1985: 127) o direito a esses líderes de elaborar novas definições devido à competência da obra de arte, na busca da sua *reprodução* e como fonte da autonomia do *agente-artista.* A instituição de arte ganha, com eles, a sua plenitude como mediadora entre os produtores e receptores da obra de arte. Bourdieu atribuiu (1987: 101/2) ao agente o poder na "*constituição da arte enquanto tal, com uma elaboração de uma nova definição da função do artista e da arte e a relação que o artista mantém*

*com os não artistas e com os demais artistas. É o direito do artista legislar com exclusividade em seu próprio campo (forma e estilo). Realizar-se em ritmos diferentes segundo a sociedade e as esferas artísticas"*. Herbert Read colocou (1986: 32) como "*primeira mudança no educador é trazer a singularidade do indivíduo para o foco de atenção, com o fim de uma interação mais vital de forças e de encontrar o lugar em cada grupo orgânico de indivíduos – na família, na escola, na própria sociedade*". Read concorda assim com Foucault que o poder circulação nos extremos ou seja pelos agentes cidadãos.

No Brasil, a Missão Artística Francesa tentou trazer a singularidade do indivíduo para o foco da atenção. Para isso, a sua primeira ação foi tornar o artista competente como cidadão para deliberar e para decidir, para prever e para escolher[81] no contexto de um projeto civilizatório. Os artistas franceses não desqualificaram a arte colonial brasileira e a dos seus artistas anônimos, subjugados e na heteronomia, contrapondo-lhe o ensino das novas estéticas vigentes após a Revolução de 1789. Ao contrário, a sua primeira lição foi produzir obras de arte[82] com assinatura do artista-cidadão. Essas obras, assinadas por cidadãos e coerentes com as novas formas de sentir o mundo, geraram a necessidade do entendimento dos seus fundamentos e da origem do artista-cidadão, induzindo a necessidade da instituição para a reprodução da arte autônoma. Quando o se projeto civilizatório se consolidou numa instituições, o antigo colonizado adquiriu um lugar para criar o seu próprio poder e sua identidade ética para libertar-se da potência do outro, e reproduzir as próprias competências, sendo que grande mérito da Missão foi tentar instaurar essa unidade adquirida pelo cultivo de um novo *habitus*[83] no Brasil. Para o artista na autonomia trata-se de verificar como é possível retraduzir as condições do súdito colonizado na heteronomia pata a cidadania. Essa passagem acontece "*só quando o colonizado interioriza e refaz as pressões culturais do colonizador, é que ele tem condições de compor uma obra nova à altura da civilização que o determinou",* como Mota escreveu (1980, p. XV). A obra

[81] - Inverte-se aqui a concepção e as razões de Aristóteles, porque ***o escravo não era humano***. Ver: Arendt, 1983:129 (nota 1).

[82] - Mello Souza escreveu (1997: 54) que nos primeiros seis anos da presença da Missão Artística Francesa no Brasil, (1816-1821) não há indícios que o ensino fosse a sua missão principal.

[83] - Bourdieu colocou esse *habitus* (1996b: 21/2) como "*principio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoca, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens e de práticas"*.

de arte, produzida pelo cidadão, traduz o conjunto de escolhas, de pessoas, de bens e de práticas, que encontra no espaço institucional o princípio gerador, unificador e a reprodução criativa desse conjunto. O conjunto, referendado pela instituição, fornece uma direção e que possibilita investigá-la[84].

Olinto de Oliveira, agente fundador do ILBA-RS, já cogitava da passagem da heteronomia do aluno para a autonomia do estudante, quando afirmou o '*estudante está acima de todas as organizações escolares*' (in Souza Campos, 1954: 85). O professor Fernando Corona também colocava a tarefa da reprodução da arte pelo seu estudante, repetindo em várias ocasiões '*deixei de ser escultor para formar escultore*s'. Essa reprodução institucional não era passiva e sem a intencionalidade de uma teleologia pois, para ele, (1977:188) a '*nossa precípua missão era a de preparar substitutos entre os nossos alunos formados para que nos substituíssem quando a hora chegasse, e continuar o ensino das artes com o mesmo amor e dedicação*'. Porém, na prática, esse amor e dedicação deveriam ser uma conquista, pois os estatutos, regimentos e regulamentos, além das normas não escritas, colocam o estudante, se não na heteronomia total, ao menos em uma situação crítica e apontando limites muito estreitos, tornando-o vulnerável à autoridade docente.

Admite-se como reprodução institucional-educacional a ação que procura continuar a formação de produtores artistas autônomos e competentes para fazer circular a obra de arte. A tarefa da educação é proporcionar aos estudantes a experiência estética, ou seja, a convivência com a verdade da arte. Cabe, a quem teve essa experiência, preservá-la e reproduzí-la para formar observadores e produtores autônomos de arte. O ideal de discernir as suas competências, nesses limites e praticar rupturas epistemológicas do seu próprio saber, é fortemente condicionados pela instituição. A instituição educacional torna-se ponto de apoio ou de bloqueio externo, para esse discernimento. Impõe-se para o estudante na instituição, portanto um lugar privilegiado, como queria Olinto, e uma teleologia em busca de uma definição de um possível contrato entre o estudante e a instituição.

O contato com a obra de arte viva, exige mudanças permanentes no espaço educacional. A criação da arte convive com a necessidade de mudança e do outro

[84] - Marc Bloch observou (1976, pp. 60/1) que "*a investigação histórica admite, desde os primeiros passos, que o inquérito tenha já*

lado com a preservação de algo que continua. Para essas mudanças, a tarefa da instituição de arte consiste em estar sintonizado com a verdade do seu tempo e em conectar-se com a renovação da verdade da arte, como Barata advertiu (1997: 389). Uma das formas de avaliação dessa renovação da verdade da arte é possível aferir nas obras físicas da instituição. Argan observou (1992: 38) que os dados físicos como os equipamentos, o patrimônio e o prédio são alguns índices que o ser institucional exibe como criação. A criação não se esgota no indivíduo fechado num único exemplar, recortado do seu contexto. Se o patrimônio do seu legado do seu passado permite constatar a continuidade do ser institucional, é, no presente, exatamente com esse legado que se pode identificar séries que se renovavam e mudavam e nas quais reside a sua possibilidade de fazer história. As séries que continuam possuem como pressuposto a reprodução. Esse processo dialético pode ser aplicado, mesmo num país periférico[85] como o Brasil. Para o mestre sociólogo paulista Florestan Fernandes, "*a autonomia da educação brasileira necessita de um largo e intenso intercâmbio com certos países científica e tecnologicamente avançados para uma forte intensificação de produção original"* (in Mota, 1980: 183/4). Mesmo os países mais desenvolvidos continuam a buscar o fermento do desenvolvimento do seu próprio processo criativo, além das suas fronteiras. A França, até o presente, busca na Villa Médicis, em Roma, esse fermento de sua origem.

Para Ladrière (1977:17) a educação é a "*instância qualificada que assegura a reprodução do sistema de esquemas de ação, de expressão, concepção, imaginação, percepção e apreciação disponíveis objetivamente numa determinada formação social".* Em se tratando da reprodução educacional das artes plásticas, são os esquemas de ação, de expressão, concepção, imaginação, percepção e apreciação, derivados da obra das artes plásticas. A obra de arte é colocada como pedra angular entre o artista e o observador, subentendida como primordial, na presente tese. Sem essa obra, se especularia em outro campo. No IA-UFRGS, a reprodução evidencia a teleologia imanente que recebeu, na sua origem, uma carga de obras de arte próprias,

---

*uma direção"*.

[85] - Ortiz afirmou (1991, p. 267) que "*o panorama é outro nas sociedades periféricas. Nelas o descompasso entre esses termos é agudo, o equilíbrio se divide. Porque a transformação da infra-estrutura material nunca se concretiza na sua plenitude, ela é incapaz de gerar 'mentalidade' consistente, isto é, análoga à dos países centrais. E vice-versa, o modernismo das elites e dos intelectuais só pode existir enquanto manifestação da consciência, mas sem que necessariamente tenhamos uma correspondência real entre esta e a modernização ausente*"

pelas quais se conectou e expandiu no espaço externo por um sistema de artes coerentes com o seu projeto. A reprodução institucional desvela ou oculta elementos de um processo de democratização na estética de recepção da obra de arte. Desvela, na medida em que o seu estudante teve experiências primordiais com obras de arte e capazes de gerar um espaço educacional regional para as artes. Oculta, se a instituição prioriza as suas normas sobre a experiência estética.

A obra de arte é o valor que o *sistema de artes* faz circular. Na *reprodução,* a arte afirma o seu poder pela sístole e pela diástole, entre o idêntico e o diferente, entre o passado e o presente, entre o imanente e o transcendente. Essa obra de arte pode chegar às raias da obra transcendente a ponto de ser, no presente, possível especular, com Bianchi em relação (2000: 66) a '*arte sem obra*' ou, com Strunk, propor (2000: 120) uma '*estética da intenção*' e com Mersch defender (2000 : 94) '*aura de obra de arte ausente',* onde se inverte Walter Benjamim. A obra de arte autêntica, tanto imanente como transcendente, propicia as condições para a preservação, ao enunciar e reproduzir as verdades de que ela é portadora como projeção do temporal no eterno. O IA-UFRGS, constituiu na sua origem, uma pinacoteca pública do Rio Grande do Sul, realizou salões de arte, incentivou a democratização da arte através de seus agentes que criaram murais e monumentos públicos, mantendo-se como instituição empenhada na reprodução da obra de arte e a sua projeção no sistema de artes plásticas. Para qualificar essa reprodução educacional, sonhou com o museu de arte. E foi pela intervenção decidida dos seus agentes que o sistema de artes prolongou o projeto civilizatório do Instituto no Rio Grande do Sul.

Resumindo, pode-se afirmar que o agente-artista desempenha o papel do profeta que instaura a *reprodução,* enquanto para a educação institucional escolar[86] compete a *conservação* como a do sacerdote na concepção de Max Weber (1992: 369). A instituição de arte constitui-se necessita tanto de renovação do profeta como conservação do sacerdote, onde ambos propiciam esquemas de imaginação, concepção, de ação, de percepção e apreciação derivadas das obras de arte. Com essa abertura o sistema de artes conduz, a circulação da arte iniciada na instituição,

[86] - O estudo da educação artística no Brasil foi desenvolvido no contexto da Educação Geral. Nos conceitos da presente tese insiste-se sobre os conceitos da autonomia, mesmo, e, principalmente em saberes próximos, como o da educação institucionalizada. Principais fontes para o estudo da educação escolar de artes plásticas no Brasil, editadas nas décadas de 1980 e 1990, é possível encontrar em AMARAL (1984 e 1993) , BARBOSA (1991) e OSTROWER (1987 e 1990).

para além dos seus limites formais, evidenciando a sua teleologia imanente num projeto civilizatório imanente nessas obras de arte.

A seguir, esse conjunto teórico será investigado pela atividade logística.

### *Atividades logísticas e estratégicas na tese.*

Na atividade logística, segue-se Cabral de Mello, para quem (1995: 14) "*os amadores discutem estratégia, mas os profissionais preferem falar de logística bem se poderia dizer que os historiadores preferem falar de documentos, deixando a outros o cuidado de descobrir o sentido da história".* Na atividade logística recolheram-se os dados empíricos nos documentos do Arquivo Geral do Instituto (AGIA-UFRGS). Na atividade estratégica, verificaram-se nesses dados logísticos, a institucionalização da arte, os problemas com o sistema de artes, os obstáculos para constituir os agentes eruditos e o processo de democratização[87] na estética de recepção da arte. Instaurou-se, assim, um processo dialético entre a logística dos dados disponíveis e a busca das estratégias para uma compreensão mais ampla desses dados.

O objetivo preliminar das iniciativas logísticas[88] da tese foi chamar a atenção para os recursos e o conteúdo que o AGIA-UFRGS dispõe[89]. A sua remoção de um ambiente[90] extremamente deletério[91] para um espaço adequado[92], em 1999, comprova, num fato concreto, o resultado dessa atenção com esse acervo. O material logístico do AGIA-UFRGS cobre todo o período estudado[93], permitindo outras

---

[87] - Marilena Chauí observa (2001, p.2) que "*a instituição universitária não pode furtar-se à referência à democracia como idéia reguladora [...] e qual o lugar das idéias no processo da produção material da sociedade*". http://www.org.br/marilenachaui.htm. Em 19.09.2001

[88] - Nessa busca foi mantido um '*diário de bordo*' no qual se registra as descobertas durante o garimpo que ali praticado. Ver: CD-ROM Disco 0 SINOPSE . Pasta 0.4 – Arquivo 1995-2001.

[89] - Esse mérito deve ser creditado a orientadora da presente tese, que condicionou ao uso desses documentos.

[90] - No final de 1995, houve o rompimento de um cano no teto da sala e que inundou o piso acarpetado, depositando sobre ele uma lâmina de água de 10 cm de profundidade. No final de 1997 houve outra inundação **(F5. 030], [F5. 031] e [F5. 032].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.** idêntica aquela do final de 1995 (- **[F5. 028], [F5. 028a], [F5. 028b] e [ F5. 029.a]** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5**. O mesmo fenômeno se repetiu em julho de 1998. No final de 1999 iniciou-se a transferência para o local da antiga biblioteca do prédio construído originalmente para a Faculdade de Medicina **[F3.055]**. A construção do prédio da Faculdade de Medicina teve a participação ativa do 1º presidente do Instituto de Bellas Artes e diretor da Faculdade de Medicina, Dr. Olinto de Oliveira. A imagem **[F2. 001]** mostra Olinto e Carlos Barbosa no momento do lançamento da pedra fundamental desse prédio em 1911. (Anais da Faculdade de Medicina, 1948). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivos **F2** e **F3**.) A mudança e as providências básicas para instalar o AGIA-UFRGS foram coordenadas pela arquivista Medianeira Goulart com formação superior de Arquivologia na UFSM.

[91] - [F5.028b] Arquivo do IA: inundado em 19.12.1995 [F5030] Arquivo do IA: inundado em 05.03.1997

[92] - [F5.033-7] O AGIA-UFRGS em novo espaço.

[93] - Ver: CD-ROM: Disco 3 DOCUMENTOS , Disco 4 ATAS, Disco 5 – LEIS e Disco 8 - ANEXOS

construções teóricas e narrativas[94] e percorrer outros roteiros[95], como visitar a Comissão Central do Instituto de Belas Artes[96] por outras fontes. Nessas outras fontes estão disponíveis os registros funcionais, contratos e prestações de contas, além da vida escolar de três escolas distintas do Instituto (Conservatório [97], Escola de Artes[98] e Departamento de Arte Dramática[99]). No setor interno de ensino-aprendizagem, se encontram desde o primeiro estatuto[100], as suas leis, currículos, suas matrículas até as pastas dos alunos. Nele existem registros dos suportes orçamentários bem como o relacionamento cotidiano entre as pessoas. No interior do AGIA-UFRGS, encontram-se documentos que vinculam o Rio Grande do Sul ao resto do Brasil nos segmentos da música erudita, das artes plásticas e do teatro institucionalizado.

Após a seleção dos documentos significativos, e no início da escrita da tese, foram promovidos três cursos de extensão[101] de 40 horas para a experimentação dos dados. Foram escritos artigos[102] e pronunciadas palestras com o tema da institucionalização da arte, referendado na experiência da pesquisa no AGIA-UFRGS. Ofereceram-se os dados empíricos disponíveis à comunidade acadêmica, tanto para outras leituras como para recolher dados relativos à sua reprodução no sistema local de artes.

---

94 - Nas diversas versões da presente escrita da tese é possível encontrar esboços de outras narrativas e suportes teóricos, relativas às expressões de autonomia, ocorridas no Instituto de Artes da UFGRS e capaz es de se sustentar nas fontes documentais do Arquivo do IA. CD-ROM, disco 2 – VERSÕES da TESE.

95 - Pode ser o de percorrer a autonomia administrativa, didática, financeira, e disciplinar do IBA-RS intencionalmente contornado aqui.

96 - Livro de Atas nº 1 da Comissão Central do Instituto de Belas Artes*{Doc. 004ATA}* Jornais datilografados dos jornais de Porto Alegre do mês de abril- maio de 1908*{Doc.005JORN }* Convite da Carlos Barbosa a Libindo Ferrás para a criação do Instituto *Doc. { 003 CONV}.*

97 - Documentos avulsos do Instituto, Conservatório e Escola de 1908 até 1918*{Doc.002DOC }* Livro de Atas nº 1 da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes *{Doc.004ATA }-*

98 - Livro de Atas nº 1 da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes *Doc. { 004ATA }* Estatuto do Instituto de Belas Artes aprovado 14.8.1908*{Doc.007ESTAT}-*

99 - Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática -FL.Filosofia*{140Teatr}* Teatro: Curso de Arte Dramática 'o Telescópio' Jorge de Andrade*{142Teatr}.* Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática FL.Filosofia*{143Teatr}* Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática.FL. Filosofia*{147Teatr}* Atas do Curso de Arte Dramática (CAD) até 20/11/1969 *{150ATAS}* Relatório do Curso de Arte Dramática - 1964*{152bRelat}* Documentos do Curso de Arte Dramática (CAD) Fac. Filosofia*{155DOC}* Jornal : 'O Solar' do Centro de Arte Dramática Fac. Filosofia *{156Jorn}*

100 - Estatuto do Instituto Livre de Belas Artes aprovado em 14.8.1908 pela Comissão Central , publicado em 22.8.1908 no jornal A Federação, registrado no cartório em 28.8.1908*{Doc. 007ESTAT}* Livro de Atas nº 1 da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes. *{Doc.004ATA }*

101 - Textos dos *CURSOS de EXTENSÃO relativas à HISTÓRIA do IA-UFRGS* CD-ROM DISCO 2: VERSÕES, pastas: EXTENSÃO.

102 - Textos de ARTIGOS DERIVADOS do TEMA da TESE Ver: CD-ROM, Disco 2. VERSÕES, Pasta Artigos derivados.

Após testar os dados[103], iniciou-se a construção narrativa, fazendo interagir o empírico e o teórico, sempre atento ao que Chartier recomendou (1998: 249) "*no conhecimento histórico a sua verdade é garantida pelas operações controláveis, verificáveis e renováveis*". Com essa recomendação, percorreu-se a clássica escada de duas mãos da ciência, caminhando do espaço do objeto empírico para se chegar ao saber da teoria, deixando marcado o caminho de retorno ao espaço do objeto empírico. A História não se exime da tarefa da reversibilidade do *corpus* em direção à fonte original, apesar de Argan nos advertir (1992: 40) das incertezas que esse campo apresenta na História da Arte[104]. O exercício do poder do historiador exige a presença constante da ética, em particular diante da arte, pois Max Bense avisa (1975: 126) que o original e o criativo na arte é a desordem para a realidade presente e para o observador desavisado. Heidegger reconheceu (1992, p.62), nessa desordem criativa da arte uma fonte, ao afirmar "*a arte faz brotar a verdade. Assim, a arte faz surgir a verdade do ente na obra*". Gleizal atribui (1994: 49) à arte o papel de documento verdadeiro. A tese socorreu-se também da escolha de tentar uma homeostase descritiva entre o caminho da desordem da arte e a racionalidade institucional.

No esforço dialético entre os dados empíricos e sua leitura teórica, foi se impondo o que Marc Bloch afirmou (1976: 170), na sua antológica *Introdução à História: "numa palavra, as causas, em história, como de resto em qualquer outro domínio, não se postulam, Investigam-se"*. Houve uma série de dificuldades nesse esforço dialético. A primeira, foi no esforço logístico com a incipiente organização do acervo documental do AGIA-UFRGS, fazendo com que deixasse pouco tempo e espaço para lidar no plano teórico com esse material empírico. A segunda, foi a pequena e recente[105] pesquisa sistemática com a qual seria possível conectar os dados empíricos sobre o tema. A terceira, decorre da segunda, pois não se constituiu

---

[103] - Aos documentos localizados aplicou-se um fichário padrão, adotando-se um código para os classificar os ***documentos básicos*** para a tese (Disco 03 do CD-ROM) e que aparecem no presente texto entre chaves ***{ ... }***. Digitaram-se as ***atas*** fundamentais para a presente pesquisa entre eles as atas dos órgãos superiores do Instituto entre 1908 até 1962 (Disco 04 do CD-ROM), as ***leis*** atinentes diretamente ao Instituto (volume 05 do CD-ROM). Na iconografia identificaram às ***imagens*** e que no texto aparecem entre colchetes **[FL. ... ]** e sistematizando-as em cinco categorias (Disco 6 do CD-ROM). Como resultado, dessas operações sobre os documentos, iniciou-se a sistematizar alguns dados relativos aos ***agentes*** institucionais (Disco 07 do CD-ROM).

[104] - Isso levou a presente metodologia a ser inicialmente descritiva, depois analítica e no final sistematizadora, pois Goethe afirmou (1945.11) "*nos esforçamos em vão em descrever o caráter de um homem, mas se recolhermos os seus atos e ações surgirão deles uma imagem do caráter"*.

[105] - A mais antiga fonte bibliográfica da revisão é de 1971, portanto bem posterior ao limite cronológico fixado no objeto da tese. Trata-se de DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul** (1755-1900) Porto Alegre : Globo, p. 540, 1971.

ainda uma comunidade acadêmica local de pesquisadores, com leituras autônomas adequadas à instituição de arte local[106]. A quarta dificuldade decorre do fato de o objeto estar situado num ambiente cultural periférico onde a formação de um paradigma autônomo apresentou evidentes sinais de mitificação além de permanentes queimas de etapas, desqualificação, destruição das incipientes tentativas locais anteriores e falta de circulação de resultados de pesquisas no campo acadêmico das artes visuais[107]. Essas dificuldades podem tornar-se positivas, na medida em que Argan afirmou (1992, p. 58) que "*o importante é que a pesquisa não leve a isolar um fato ou um grupo de fatos, mas discernir um nó de relações, e que se tenha consciência de que, além da zona iluminada da pesquisa, essas relações se estendem e se ramificam ao infinito, a todas a área ilimitada dos fenômenos artísticos, não importa de que época e cultura*". Nesse nó da instituição local, a investigação encontrou outras forças que a conectam numa rede[108] mundial de instituições de arte.

### *A construção narrativa em seis capítulos.*

Para construir a narrativa dos seis capítulos que se seguem, recorreu-se sistematicamente aos quatro vetores da tese ou seja, a *institucionalização* das artes e os vínculos da sua democratização num *sistema de artes* plásticas promovidos pelos seus *agentes* através da sua erudição e dos meios de que se valeram para a *reprodução* do saber das artes plásticas. O presente texto não se furta de provocar dúvidas[109] para cuja solução se oferece o acesso aos dados disponíveis aqui em CD-

---

[106] - Já não é o caso da EBA-UFRJ, onde existe uma equipe pesquisando a instituição de arte e cujos resultados foram muito significativos para a presente investigação, na forma.de um seminário e na publicação posterior dos seus anais: 180 ANOS de ESCOLA de BELAS ARTES: **Anais do Seminário EBA: 180.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, 498 p.

[107] - Essa dificuldade é comum para a totalidade da circulação das dissertações e das teses brasileiras. Ver GASPARI, Elio «O único banco que não dá certo é o de teses» in *Correio do Povo*, Porto Alegre: Caldas Junior, ano 107, **nº 126**, 03.02.2002, p.6.

[108] - Para a apreensão dessas forças, que agiram nesse pequeno nó da rede, iniciou-se pelas consultas ao Arquivo do Instituto, logo após a aprovação do projeto no dia 05 de agosto de 1995. A triagem e a identificação dos documentos oriundos do Arquivo Geral do Instituto de Artes da UFRGS (AGIA-UFRGS) iniciou no dia 05 de dezembro de 1995. Devido às péssimas condições ambientais era impossível permanecer mais do que 10 minutos no recinto. Nessas condições se resgataram, identificaram e se sistematizaram aqueles documentos que pareciam significativos, conforme a proposta. Digitaram-se aqueles que foram considerados básicos para a presente tese. Ver: CD-ROM Disco 2 – VERSÕES – Arquivo : 1995 , projeto : 1995

109 - Na escritura, do presente texto, apontam-se as influências sobre o autor das suas buscas realizadas em textos consagrados, onde ele destaca, na Filosofia, a escritura randômica dos aforismos de Ludwig Wittgenstein e os bilhetes recolhidos pelas suas irmãs de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Em arte, os escritos de Leonardo da Vinci (1452-1519). Na Semiótica, as buscas de Charles S Pierce (1839-1914). Na Literatura, as últimas cem páginas do Ulisses de James Joyce (1882-1941) e o '*nonada*' de "Grande Sertão: Veredas" de Guimarães Rosa (1908-1967). Esses textos trazem cargas para as quais a estrutura do discurso linear colocaria a perder toda a potência da verdade que seus autores buscam. Em especial a idéia recorrente de Guimarães Rosa em que a verdade não está nem no começo nem no fim, mas nas veredas não sinalizadas por semáforos e nem constam em mapas convencionais.

ROM. Os textos construídos pelos meios da informática possuem características diferentes da linearidade da era industrial, não só pela sua natureza mas, em especial, na sua circulação em redes de fractais. Confia-se à inteligência do leitor a capacidade de atravessar os sentidos[110] dos textos aqui formulados.

No primeiro capítulo, estuda-se um núcleo da arte que se *institucionalizou* nas origens do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Buscam-se as condições da *emergência e do desenvolvimento do corpo institucional* que favoreceu a origem de um *sistema de artes* no interior do projeto civilizatório local. Procura-se abarcar toda a existência da CC-ILBA que reuniu, entre 1908 e 1939, os *agentes* fundadores, a sua constituição e as suas realizações. Tenta-se evidenciar a hipótese que os agentes, como sujeitos institucionais, escolheram os elementos mais significativos para fazer emergir a circulação do poder da arte. Evidencia-se o lugar dos agentes e as condições que os artistas e os estudantes encontraram nessa nova instituição, ainda submetidos ao poder de amadores. Quando se esgotou a primeira mantenedora, a instituição foi assumida pelos agentes qualificados na teoria e na prática das artes que reordenaram a circulação do poder da arte. Era um grupo de artistas profissionais, com os quais essa instituição continuou e foi reforçada, na sua teleologia imanente, pela emergência do paradigma universitário. A narrativa culmina na crise face às novas condições surgidas ao longo da década de 1930 para a circulação e da *reprodução* da arte.

O tema do segundo capítulo é a Escola de Artes (EA), criada em 1910 e mantida como uma das escolas do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS) onde se desenvolveu, até 1936. Procura-se evidenciar as condições *institucionais* e o papel que tiveram os agentes artistas e os seus estudantes, o seu currículo, seu espaço físico e os recursos didáticos de que dispunha na sua institucionalização. Repartia o prédio, o orçamento e as atividades burocráticas com o Conservatório do Instituto. Segue-se a hipótese que a Escola de Artes do ILBA-RS conseguiu manter a sua teleologia institucional imanente numa duração suficiente para instaurar e manter um processo institucional escolar. Mesmo na sua fragilidade, é possível surpreender algumas tímidas projeções do processo civilizatório do Instituto através da obra de

110 - Tradução do termo grego metáfora, como qualidade inerente à obra de arte, devido à que os seus objetos serem capazes de atravessar diversos repertórios e culturas.

artes plásticas locais, rumo a um *sistema de artes*. Os *agentes* da EA mantiveram o continuum institucional, apesar de estar reduzidos a dois os docentes e não contar com mais de vinte estudantes anuais. As possibilidades de coleta, elaboração e de construção narrativa desse continuum, decorrem dos registros escritos das ações e das iniciativas dos agentes eruditos. São particularmente significativos os relatórios de Libindo Ferrás, diretor da Escola de Artes, e os de Francis Pelichek, docente da Escola. entre 1922 e 1937. Na *reprodução educacional* abre-se, no espaço externo, a possibilidade de investigar o papel dos seus poucos formandos.

O tema do terceiro capítulo refere-se aos acontecimentos da década de 1930. Nessa época, no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, agiram simultaneamente dois paradigmas contrários e excludentes, provocando grandes conflitos. O novo paradigma para a *institucionalização* da arte foi proposto pela universidade brasileira, atingindo de frente as antigas concepções da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (CC-ILBA-RS) a ponto de ela se dissolver. Em seu lugar assumiram os docentes-artistas, sustentados pelo intervencionismo do Estado Nacional brasileiro e articulados através das concepções dessa universidade que esse Estado propunha. Segue-se a hipótese que essas novas concepções influíram na *circulação* interna e externa do poder da arte que se vislumbra nas expressões de autonomia desses novos *agentes*. Presta-se particular atenção às lideranças dos docentes que verbalizaram e traduziram as competências e os limites da arte no interior do novo contexto. Nesse novo contexto, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) tornou-se referência obrigatória para a institucionalização das Artes Plásticas no Brasil. Essa obrigatoriedade foi determinada pela Lei nº. 19.582, de 11.04.1931, que incorporou a ENBA na Universidade do Rio de Janeiro e foi reforçada pela legislação proveniente do MESP e do CNE. Descreve-se a forma e as condições nas quais o Instituto participou da fundação da primeira universidade no Rio Grande do Sul, na qual cedo começaram brotar dúvidas sobre o ecletismo do paradigma universitário, interferindo na institucionalização da arte, como aquelas que culminaram com a expulsão do Instituto da universidade local. No período que durou (1939-1962) essa exclusão do IBA-RS, emergiram no Instituto novas *potencialidades reprodutoras* nas Artes Plásticas num meio cultural renovado. Esse tempo permitiu que o Instituto

adequasse o poder da arte ao amplo paradigma da universidade brasileira, sem sofrer interferências indevidas de uma instituição universitária local.

O tema do quarto capítulo trata da passagem *institucional* da Escola de Artes (EA) ao Curso de Artes Plásticas (CAP) no contexto do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) expulso da universidade local. Percorre-se a institucionalização das Artes Plásticas dos cursos superiores nas normativas que exigia o novo paradigma universitário. Estuda-se a emergência dos campos autônomos da Arquitetura e do Urbanismo, institucionalizados pelo IBA-RS e que vieram reforçar as artes plásticas. Com essa adequação, o Curso de Artes Plásticas conseguiu equilibrar a sua população em igual número de docentes e estudantes da Música. Coerente com o paradigma universitário, a instituição contratou *agentes* qualificados. Eles passaram a contribuir com iniciativas curriculares coerentes com o meio local e que não haviam sido explorados antes pela antiga Escola de Artes. Mas a ênfase maior continuou na formação de agentes competentes para o sistema de artes. Examina-se a consolidação de salões, da pinacoteca, do museu de arte, do muralismo que contribuíram com instituições embrionárias de um *sistema de artes plásticas* no Rio Grande do Sul. Investigou-se a aproximação entre a arte e os limites da instituição através da ação dos agentes eruditos, desse setor das Artes Plásticas, e visível nas suas expressões de autonomia. Esse capítulo é servido por abundantes documentos primários e materiais dos seus docentes, cursos e práticas administrativas, dispondo-se da legislação e dos programas das novas disciplinas nas Artes Plásticas. Descrevem-se alguns vínculos que o setor das Artes Plásticas estabeleceu no contexto da cultura e do Estado Nacional brasileiro e, em particular, as relações entre o IBA-RS e ENBA. A construção narrativa abrange o Curso de Artes Plásticas no período de 05 de janeiro de 1939 até 30 de novembro de 1962, e suas contribuições para afirmar a sua competência para se *reproduzir* para além do IBA-RS.

O quinto capítulo retorna ao Instituto na sua totalidade, abrangendo o período entre a sua expulsão da universidade local, em 1939, e a aposentadoria de Tasso Corrêa, em 1958. Examina-se a situação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul subordinado à Divisão de Ensino Superior do MEC e das negociações com a universidade local que fracassaram seis vezes. Nesse período, os agentes artistas

assumiram *o poder institucional* que antes era dos amadores e adaptaram o Instituto às suas concepções da arte no paradigma universitário. A hipótese que se sustenta é que os *agentes* do IBA-RS avançaram nas suas concepções em conseqüência da exploração e do cultivo consciente das potencialidades do paradigma determinado pela Lei 19.851 de 11.04.1931. Em relação a esse paradigma, existiram aproximações e distinções daquilo que se fazia no restante do território brasileiro. Entre as aproximações está a jurídica, realizada através dos corredores do MEC e do Conselho Nacional de Educação (CNE), induzindo a adotar o paradigma da ENBA. As distinções culminaram na proposta do IBA-RS do *Ministério* e da *Universidade das Artes*, contornando a ENBA. Para tal, o *eidos* da instituição de arte, era flexível e informado pelas expressões de autonomia, permitindo configurações adequadas às concepções de *circulação do poder da arte* que os seus agentes exerceram, apesar dos limites enfrentados. Esses exercícios permitiram estabelecer a verificação das condições de seu funcionamento, a potência das suas próprias normas, a competência para *reproduzir* e avaliar o processo educativo, tão bem como o processo pelo qual o Instituto foi socorrido por um exército de '*legionários'*, vindos dos seus observadores locais e nacionais, em meio à crise mundial da Segunda Guerra Mundial. A presente investigação tornou-se possível graças aos registros em atas, impressos e imagens da época em que o próprio espaço físico pode ser considerado como um documento.

O tema do sexto capítulo situa-se entre 1958 e 1962. Em 1958 ocorreu a aposentadoria de Tasso Corrêa e em 1962, o retorno definitivo do IBA-RS na UFRGS. Esse retorno ao ambiente do seu projeto civilizatório da origem comum, deu-se em igualdade de condições na reconstrução e continuação na universidade local. Isso aconteceu em uma nova realidade social e cultural, tanto para a *instituição* da arte, como para a universidade. Depois de reintegrado, o Instituto recebeu as Artes Dramáticas oriundas da Faculdade de Filosofia da universidade local. Iniciou-se a tentativa de departamentalizar o IBA-RS aproximando-o do paradigma administrativo da universidade americana. Configuram-se novas disposições para o *sistema de artes local*. Segue-se a hipótese que os *agentes* institucionais, agora artistas eruditos na autonomia, mantiveram os limites e as competências que lhe eram inerentes, sem dissolver o *eidos* da arte no meio universitário ao qual retornaram. As expressões da autonomia, necessárias para *reproduzir a arte,* foram coletadas em atas, eventos e

práticas correntes, contrastando-as com o poder institucional da universidade e do Instituto fixado em leis, em normas pareceres e relatórios.

Inicia-se o estudo das origens e o desenvolvimento do IA-UFRGS, no qual os objetivos, os problemas, as hipóteses e a teoria constarão como um 'baixo contínuo', no interior do qual irão fluir as investigações dos materiais empíricos da narrativa que segue.

## DIACRONIA e SINCRONIA dos TEMAS dos CAPÍTULOS

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| S | DANÇA | | | | | | | Ø |
| | ARTES CÊNICAS | | | | | | 1958 : DAD Faculdade de Filosofia Da URGS | 18.09.1970 DAD é integrado no I. A. |
| I | MÚSICA | | 05. 07. 1909 **Conservatório de MÚSICA** | 12 . 1927 Congregação dos Professores de MÚSICA | 06.01.1939 Comissão Central entrega .o I. B. A. à Congregação | 20.05.1941 MEC aprova curso de MÚSICA e ARTES | 1959 : Quatro Departamentos de MÚSICA | 18.09.1970 Departamento De MÚSICA |
| N | ***PRIMEIRO CAPÍTULO*** | | | ***TERCEIRO CAPÍTULO*** | | ***QUINTO CAPÍTULO*** | | |
| C | Instituto de ARTES | 22.04.1908 **I L B A – R S** INSTITUTO LIVRE de BELAS ARTES.do RS | **1908** - 1939 **CC-I LBA-RS** Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do RS | **1934 – 1939 I B A - RS** na UPA | **1936 - 1958 Direção de TASSO CORRÊA** | **1958 – 1962 Direção de Ângelo Guido e Aurora Desidério** | **30.11. 1962 INSTITUTO de BELAS ARTES na UFRGS** | **18.09.1970 I A INSTITUTO de ARTES da U F R G S** |
| R | ***SEGUNDO CAPÍTULO*** | | | | ***QUARTO CAPÍTULO*** | | ***SEXTO CAPÍTULO*** | |
| O | ARTES VISUAIS | | 10. 02. 1910 **E. A .** ESCOLA de ARTES | 1910- 1936 DIREÇÃO de LIBINDO FERRÃS | 1938 **C A P** CURSO de ARTES PLÁSTICAS | 1945: Arquitetura 1947: Urbanismo | 1959 : Quatro Departamentos **.de ARTES PLÁSTICAS** | 18.09.1970 **D A V** Departamento .de ARTES VISUAIS |
| N | UNIVERSIDADE | | | **1934 – UPA** | | **1940 – URGS** | **1962 - UFRGS** | |
| I | **PROJETO CIVILIZATÓRIO REPUBLICANO SUL-RIO-GRANDENSE**<br>**15.11.1889: Proclamação da República**<br>**1890: Escola Agrícola de Taquari**<br>**29.09.1895: Faculdade de Farmácia**<br>**10.08.1896: Escola de Engenharia**<br>**20.02.1897: Instituto Musical Porto Alegrense**<br>**25.07.1898: Faculdade de Medicina**<br>**17.02.1900: Faculdade Livre de Direito**<br>**01.12.1901: Academia Sul-Rio-Grandense de Letras**<br>**22.04.1908: Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul** | | | | | | | |
| A | **D I A C R O N I A** → | | | | | | | |

**Gráfico 01 – Diacronia e sincronia do tema a ser estudado**

# CAPÍTULO I

## AS ORIGENS DO INSTITUTO LIVRE DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL (ILBA-RS)

### 1.0 – A PRIMEIRA ETAPA do INSTITUTO de BELAS ARTES do RS.

Estuda-se aqui a primeira etapa do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS). Nessa etapa procura-se entender o desenvolvimento da competência institucional interna e os limites para implementar os rudimentos de um sistema de artes em Porto Alegre. Competência e limites expressos pelos seus *agentes* amadores, profissionais e aspirantes a artistas que começaram a gravitar ao redor dessa instituição. Amadores, como os da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (CC-ILBA-RS). Profissionais, como seus primeiros docentes. Aspirantes a artistas, como os seus estudantes. Estuda-se como eles reproduziram a sua teleologia imanente no contexto de um projeto civilizatório concebido na Primeira República no Rio Grande do Sul.

Nessas origens, procura-se entender os problemas gerados pelas tensões entre os agentes amadores e os agentes artistas. Coerente com a hipótese da presente tese, supõe-se que o conhecimento levou os artistas a lutarem pela totalidade do poder do campo da arte, incluindo a sua administração. O conhecimento de sua área permitiu-lhes conquistar e acumular postos institucionais. Mas, como artistas, seguiram a ética de quem exerce a arte nas condições propostas por Chartier (1996:

206) e Maritain (1961: 52). Essa ética os levou a expressar, para um público cada vez mais amplo, a natureza e a verdade da arte, gerando condições para um processo de democratização da reprodução da verdade da arte. Esse processo teve oportunidade de se abrir gradativamente para gerar novas instituições embrionárias de um sistema de artes.

A teoria vale-se dos conceitos de arte e de autonomia, colocado, como desencadeador de um sistema de arte, a instituição. Esses conceitos examinam a ação dos agentes institucionais na abordagem do objeto das origens do ILBA-RS, suas obras e o público constituído por esses agentes como observadores.

Na construção narrativa se examina a institucionalização da arte em quatro blocos. No primeiro bloco, registra-se o projeto civilizatório destinado à conquista da autonomia no campo simbólico estadual. No segundo, narra-se as condições específicas para emergência de uma instituição de artes no contexto desse projeto civilizatório. No terceiro, relata-se a origem e a natureza da mantenedora dessa instituição de artes e de seus agentes. No quarto, registra-se os limites e o esgotamento dessa mantenedora, enquanto emergia um novo grupo de artistas profissionais para assumir a competência e os limites da instituição de arte. O Instituto continuou e reforçou a sua teleologia imanente no paradigma universitário, agregando-se às demais instituições da origem do seu projeto civilizatório.

### *1.1 – A implementação da instituição para as artes no Rio Grande do Sul.*

A região cultural, onde aconteceu essa institucionalização, pode ser acompanhada na particularidade que Featherstone concedeu (1997: 153) à identidade cultural[111]. Pieta, ao tratar (1995: 41) da totalidade do campo cultural do Rio Grande do Sul, aceitou a data de 1737 como a fixação de dezenove núcleos que iniciaram *latu sensu* o primeiro espaço de relações significativas para a atual cultura do Rio Grande do Sul e que teve, em 1801, uma configuração geográfica *estricto sensu*. A data de

[111] - Featherstone escreveu (1997 p.153) "*as oscilações quanto às interpendências e equilíbrio do poder intensificam a consciência das pessoas de uma localidade em relação à fronteira simbólica que existe entre elas e os outros, ajudada pela mobilização e reconstrução de repertórios simbólicos com os quais a comunidade pode pensar, e que formulam uma imagem unificada de sua diferença em relação ao grupo oposto*"

1737 ganha significado especial na fundação da cidade de Rio Grande como capital e cuja evolução cultural foi estudada por Neves Alves (1998: 170/5) que, depois, examinou os jornais editados na cidade portuária, na passagem do Império para Republica. Vários autores se dedicaram ao estudo da experiência jesuítica-guarani. Entre eles, Tau Golin estudou (1998) a sua destruição pelos exércitos ibéricos unidos (1750-1761). Ruth Gauer estudou (2001) a ação dos "Egressos de Coimbra" na intenção pombalina da formação do Estado nacional português, na qual se incluía o território do Sul do Brasil. A formação da identidade regional teve características históricas diferentes dos demais estados brasileiros, conforme Both que destacou (1993: 7) traços distintivos sulinos na educação institucional do RS. As artes plásticas, até o início do século XX, tiveram pouca expressão nesse meio, como demonstrou Athos Damasceno (1971). As origens do IA-UFRGS remontam a época em que Porto Alegre se "*decorava como sala de visita*", na condição de capital do Rio Grande do Sul, como aparece na obra de Bakos (1994: 144-151). Na época da fundação do Instituto, Porto Alegre reforçava a sua posição de liderança regional, com a emergência de novos atores sociais, que foram estudados por Charles Monteiro (1995: 39/48).

Durante a Primeira República o poder político esteve nas mãos das oligarquias regionais, conforme estudou Noll (1980: 21). No final, elas se uniram ao redor de Getúlio Vargas para fazer a Revolução de 1930. Antes dessa Revolução, *a função social da arte continuava inquestionada'*, conforme Scarinci (1982: 20) e para Kern predominava a '*moral canônica da tradição*' (1981). Após 1930, as oligarquias sul-rio-grandenses, antes unidas pela Revolução, começaram a se cindir em relação ao governo nacionalista de Vargas que esvaziava seu poder regional. Pesavento escolheu (1980: 185/6) o ano de 1932 como da tomada de consciência da perda do poder dessas elites diante de outro grupo, que adere ao nacionalismo. Pesavento também fixou o Estado Novo como um momento crucial dessa mudança, quando, em 1937, a clã de Flores da Cunha tomou o rumo da oposição à ditadura, enquanto a dissidência liberal transacionava com Vargas. Na cultura local, foi o apogeu da Editora Globo e da sua Revista Globo, criada por Henrique Bertasso, por sugestão de Vargas. Elas foram estudadas por José Otávio Bertasso e descritas (1993) na ótica da família mantenedora na época áurea. Os gravadores, que aí trabalhavam, mereceram a

atenção de Scarinci (1982, pp. 45-59), por Torresini (1999) sob enfoque da editora e por Amorim (2000), através dos seus tradutores. É nesse período que o Instituto migrou, junto com os demais cursos superiores de Porto Alegre, para a universidade local.

No presente capítulo recua-se até a origem de uma instituição para a arte no Rio Grande do Sul, buscando entender-se a sua concepção. O grupo que a concebeu estava amparado por um recente ideário republicano. Esse grupo tentava dar uma visibilidade a um conjunto de outras instituições de ensino superior aos quais somaram a criação do ILBA-RS. Procuravam sanar a falta dessas iniciativas do Estado durante o regime imperial, imediatamente precedente (Rossato, 1998: 112).

### *1.1.1 – A instituição de arte num projeto civilizatório republicano sul-rio-grandense.*

As origens do ILBA-RS aconteceram num verdadeiro projeto compensatório civilizatório regional republicano, implantado no Rio Grande do Sul após a mudança do regime imperial. Esse projeto civilizatório era constituído por uma série de instituições criadas e mantidas por grupos de profissionais das respectivas áreas que ofereciam cursos superiores livres[112]. Esses cursos eram articulados entre si pelos interesses convergentes dos respectivos profissionais, como explicam Soares et Silva (1992: 29/32). Além disso, eram amparados e assistidos pelo governo estadual, do qual não é possível afastar a sombra da política compensatória à resistência e a repressão[113] que se seguiu à instalação do Primeiro Regime Republicano[114], constituindo um verdadeiro

[112] - Recorda-se que entre essas instituições, que formaram a base institucional desse projeto civilizatório republicano, estavam a Escola Agrícola de Taquari, a Faculdade de Farmácia e a Escola de Engenharia. Seguidas pelas Faculdades de Medicina e Livre de Direito.

[113] - Toma-se esse conceito de Freud na suas **Conferências sobre psicanálise: resistência e repressão** que o próprio Freud estendeu em 1930 para **O mal estar na Civilização**. Ambas da Edição Standard de obras completas de Sigmund Freud . Rio de Janeiro : Imago 1974

[114] - O'DONNELL, Fernando. **Alguns textos políticos da transição institucional no Rio Grande do Sul** 1887-1893. Porto Alegre: Metrópole, 1991, 52.

FLORES, Moacyr (org) . 1**893-95 a Revolução dos Maragatos**. Porto Alegre : PUCRS 1993. 150 p.

GUASINA, Luiz de Senna. **Diário da Revolução Federalista**. 1893-1895. Porto Alegre: Arquivo histórico do Rio Grande do Sul EST. 1999, 175 p

projeto civilizatório[115]. Nesse projeto houve uma escala de prioridades, sendo 'assistidos' inicialmente os cursos técnicos, biológicos e de direito. Mas na medida em que o ILBA-RS exigiu a convergência de todos os cursos que o haviam precedido, além da alta e firme direção do governo estadual, é possível avaliar esse projeto civilizatório sul-rio-grandense em ação, mantendo-se coeso no tempo e constituindo a origem da Universidade de Porto Alegre (UPA).

> "*Tinhamos já a escola de engenharia, a faculdade de medicina e mais a de direito. E o complemento necessario das sciencias, como é sabido, são as lettras e as bellas artes. [...]. Pode-se assim estabelecer que a arte é a expressão viva do pensamento scientífico da sociedade*"[116].

Sublinha-se o conceito da '*arte como a* ***expressão*** *viva do pensamento científico da sociedade*'. Nesse conceito, fica evidente o discurso positivista que impregnava o repertório da cultura local. Discurso pronunciado por intelectuais que o verbalizavam para motivar as vontades e inspirados no filósofo orientador da política vigente na época no Rio Grande do Sul, conforme registra o Correio do Povo no dia da fundação [117] do ILBA-RS.

> "*Como diz Augusto Comte, 'o espírito contemplativo tem duas direções: a direcção Philosophica e a direcção esthetica ou poetica. A primeira diz respeito as concepções fundamentais que guiam o exercício universal da razão humana e a segunda refere-se às faculdades de expressão*".

---

[115] - Retoma-se aqui a distinção inicial da Introdução entre **civilização** e **cultura**. Chaves de Melo contrapõe (1974: 25) *cultura* e *civilização,* onde, *civilização* supõe instituições. Para Marques dos Santos o projeto civilizatório(1997: 132) é " *a contrapartida da afirmação política da institucionalização dos Estado autônomo, uma espécie de missão civilizatória*". Através dessa concepção Marques dos Santos estuda a ação da Missão Artística Francesa, que era portadora de um projeto civilizatório na medida em que pensava e trabalhava na constituição de uma instituição, solidamente vinculada ao Estado Brasileiro que a apresentava á sociedade brasileira como contrapartida ao uso que fazia, nesse espaço social, do poder político duro e centralizador. Também no RS o projeto civilizatório do ILBA-RS foi concebido antes de iniciar as escolas, propriamente ditas, para as artes.

[116] - Correio do Povo. 22.04.1908 (Cópia datilografada do AGIA-UFRGS)

[117] - *Correio do Povo* 22.04.1908 (Cópia datilografada do AGIA-UFRGS).

Desse modo, as concepções fundamentais que guiavam o exercício universal da razão humana haviam inspirado a fundação da escola agrícola, de engenharia, de medicina e de direito. As faculdades de ***expressão***, para as quais se criava o Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, deveriam ser apoiadas tanto pelas forças que haviam empolgado o poder político no Rio Grande do Sul, pelas forças aparelhadas das leis e da economia e pelas forças que expressavam a ***razão*** nos cursos superiores livres.

A constituição jurídica e econômica da primeira mantenedora ocupou todo o ano de 1908 e a primeira metade do ano de 1909. Nela, empenharam-se todas as energias disponíveis no Rio Grande do Sul para essa empresa. Os responsáveis pela fundação do ILBA-RS, congregados na Comissão Central, tiveram vontade suficiente para ocupar o seu papel de agentes institucionais. Demonstraram também integridade moral e intelectual para construírem uma instituição autônoma das suas próprias vontades que sabiam situadas nas contingências da natureza do tempo e da cultura, aos quais pertenciam. Os seus agentes registraram de forma ética os objetivos intelectuais da nova instituição que estavam criando ao declarar que '*Instituto é para durar por tempo indeterminado*' e que esse Instituto '*não é formado pelos sócios, mas por aquilo que contribuíram, pelo interesse que possuem no desenvolvimento das artes*' e concluem '*não se tratava de auferir lucros, mas de prestar serviços*'[118]. Sob o prisma da expressão de autonomia, o Instituto nasceu com a sua competência interna para o desenvolvimento das artes. Os seus limites são definidos para se constituir uma entidade distante do voluntarismo da natureza de qualquer um dos seus membros e capaz de se reproduzir, no futuro, por tempo indeterminado. Foi gerada autônoma como um espaço sólido e fecundo para dar suporte às manifestações da arte, como registraram os seus fundadores. "*Ficou deliberado, por unanimidade, que sendo o Instituto de fins ideais, desinteressados e puramente artísticos*"[119]. A sua solidez provinha de um certo consenso e se expressava numa legislação. Os regulamentos[120], elaborados e aprovados pela CC-ILBA-RS, evidenciavam as suas expressões da

---

[118] - *{004ATA}*. Livro de Atas n° I da CC-ILBA-RS, f. 3v de 01.05.1908.

[119] - *{005JORN}* Correio do Povo 02.05.1908 (Cópias datilografadas dos jornais de POA sobre o ILBA).

[120] - Um regulamento segundo Laurent (1983, p. III) possui *"o papel de definir as condições da aplicação da decisão legal pela qual um estabelecimento foi fundado"*

autonomia e as razões pelas quais fundaram essa instituição, ancoradas em vontades suficientemente alimentadas pela erudição, para saber que não estavam criando algo novo, e que, de fato, preparavam uma instituição já experimentada em outras culturas. A dificuldade era vencer as resistências do meio cultural local. Esses agentes eram liderados por homens que se dedicavam ao exercício intelectual, ao poder político e econômico, imbuídos de um amplo projeto civilizatório no qual a arte era a conseqüência e o coroamento.

A origem do ideário do grupo fundador do ILBA-RS pode ser conectada ao restante do país sob a inspiração da Primeira República Brasileira. Celso Furtado caracterizou bem a teleologia que movia os '*homens do café*' na sua arrancada paulista, reconhecendo a lucidez dos objetivos dos republicanos paulistas quando afirmou (1999: 3) que *"não é o fato de que hajam controlado o governo que singulariza os homens do café. E, sim, que hajam utilizado esse controle para alcançar objetivos perfeitamente definidos de uma política. É por essa consciência clara de seus próprios interesses que eles se diferenciaram de outros grupos dominantes anteriores ou contemporâneos"*[121]. O controle que os '*homens do café*' necessitavam, para implantar o novo regime republicano passava pelo espaço das leis. Entre esses '*homens do café*' da Faculdade de Direito do Largo São Francisco em São Paulo[122], estudavam vários líderes republicanos do Rio Grande do Sul[123], como Júlio da Castilhos[124]. Esses homens das leis presidiram sempre a realidade brasileira, como escreveu um dos formandos da Faculdade de Direito de Porto Alegre, Raimundo Faoro[125], afirmando (1975, p. 149) que "*desde o primeiro século da história brasileira,*

---

[121] - In KLEBER, Klaus «Um século entre a liberdade e a servidão» in *Gazeta Mercantil*, ano LXXIX, **nº 21.689,** 15.10.1999. Caderno Fim de Semana, p..3 .

[122] -Essa Faculdade de Direito de S. Paulo foi palco, em dezembro de 1873, da fundação da Sociedade Propagadora da Instrução Popular formada por 131 pessoas,e que iniciou as aulas noturnas em fevereiro de 1874, dando origem em 1882 ao Liceu de Artes Ofícios de São Paulo e com a República, à Escola Politécnica, em 1894. In LICEU de ARTES e OFÍCIOS de S. Paulo: missão de excelência[org. Margarida Cintra Gordinho]. São Paulo : Marca D'Água. 2000, pp.21/26

[123] - Faoro registrou (1975, p. 452) que os líderes sul-rio-grandenses vieram "*da Faculdade de Direito de São Paulo, de onde se irradiariam os republicanos de todas as províncias, entre outros, João Pinheiro, Júlio de Castilhos, Assis Brasil, Pinheiro Machado*".

**[124] - [F1. 021.1]** - CASTILHOS, Júlio. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[125] - Faoro e Carlos Nejar são os sul-rio-grandenses que ocupam , em 2002, uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Para conhecer os sul-rio-grandeses que ocuparam uma cadeira na Academia de Machado de Assis, consultar RAMIREZ, Hugo «***Cem anos de vida acadêmica no Rio Grande do Sul***» **RS letras**, Porto Alegre, **nos 9/10**, Nov.dez 2001 e jan.fev. 2002, suplemento, 8 pp, texto que infelizmente silencia o nome de Raimundo Faoro.

*a realidade se faz, se constrói com decretos, alvarás e ordens*". Esses decretos e alvarás são preventivos à circulação do poder e dos reais interesses que movem uma sociedade concreta.

Por isso, o projeto civilizatório republicano sul-rio-grandense forçosamente tinha de ir muito além da formulação de novas leis e da sua fundamentação no pensamento filosófico da moda. Ele se reforçava num mito[126] como aquele que apareceu estampado num jornal local[127] no dia da fundação do Instituto e que o caracterizava como o *"resultado lógico do evoluir da civilização rio-grandense, o Instituto pairava latente na ordem natural das cousas, só a espera que o fiat creador trovejasse do alto, para que elle surgisse de baixo, aparelhado para os seus lúcidos destinos".* Os agentes do Instituto, nessas falas e nessas expressões de autonomia, tentaram gerar um espaço potencial no qual a nova instituição poderia cultivar a teleologia imanente da arte e a sua reprodução ao longo do tempo. Concebiam a instituição nessa oposição dialética entre o ideal da razão e da expressão da vida natural. Essa interação dialética, entre o ideal '*da civilização rio-grandense'* e a natureza da '*ordem natural das cousas*', foram os dois pontos de apoio do arco formado pelas expressões de autonomia do ideal da '*civilização*', contrapondo-se à '*ordem natural das coisas*'. A oposição ideal-natureza gerou um espaço no qual seria possível instaurar uma instituição voltada para o ideal da autonomia das artes, mas situada na natureza, entrópica e sem sentido por si mesma[128]. Ideal inconformado pelo que a vida lhe oferecia. Contraste que oferece surpreendentes possibilidades criadoras que se perpetuam enquanto durar a oposição entre as forças contrárias, como as que sustentam um arco arquitetônico.

O ideal da razão humana não ofuscou os agentes do ILBA-RS, que sabiam o que os esperava no espaço natural no qual estavam vivendo, como registram nas atas da criação de uma nova instituição voltada para a arte. Num texto publicado antes da fundação do Instituto, esses agentes explicitam a representação homeostática, entre os contrários '*sem pessimismo ou optimismo*', quando escreverem. *"Para a Europa,*

---

[126] - Rollo May afirmou (1992, p. 297) "*um mito é uma forma de dar sentido a um mundo que não o tem. Os mitos são padrões normativos que dão significado à nossa existência. São como as vigas de uma casa, não aparecem no exterior, são a estrutura que sustenta o edifício para que se possa viver nele*"

[127] - *Correio do Povo* 22.04.1908(cópia datilografada do Arquivo do IA-UFRGS)

[128] - Arendt, 1983, p. 142.

*Rio da Prata e todo o Brasil, onde existem estabelecimentos desta ordem foram pedidos prospectos, programas, regulamentos etc., bem como pedidos de preços de materiais absolutamente necessários ao funcionamento do Instituto, afim de se fazerem os cálculos todos, sem pessimismo ou optmismo"*[129]. Nesse texto, é possível avaliar o dilatado olhar dos fundadores do Instituto quando buscaram no seu mundo material os recursos para atingir os seus objetivos ideais que aqui se traduz por *teleologia imanente da instituição*. O ILBA-RS não era a primeira tentativa do recente regime republicano, para dotar o estado sulino de uma instituição de destinado as artes[130]. É possível associar esses fracassos aos interesses e à persistência de hábitos gerados pela política concentradora do período imperial brasileiro[131] e que, desde a sua origem, era centrada na figura do Imperador[132]. Na província periférica do Rio Grande do Sul não houve incentivos institucionais na política imperial e nem para as artes.

Esse vazio, provocado pela política imperial brasileira, poderia ser aproveitado ou revertido pelo regime republicano, rendendo a esse dividendos políticos. As iniciativas particulares, ocorridas durante o período imperial, não tiveram continuidade institucional, mesmo as de inspiração republicana, como o Parthenon Literário de 1868[133]. O ideal republicano tomou forma mais consistente na criação do Partido Republicano Rio-grandense na sua convenção de 23.02.1882 e dois anos depois na fundação do jornal *A Federação* (1884-1935)[134]. Após empolgar o poder em 1889,

---

129 - *A Federação* 04.04.1908 (cópia datilografada do Arquivo do IA-UFRGS)

130 - Existe em Porto Alegre, na primeira fase republicana, uma abundante emergência de instituições voltadas ao ensino da música. O tema foi objeto de pesquisa de Cláudia Maria Rodrigues sob a orientação da Drª Maria Elizaberh Lucas. O próprio Olímpio Olinto de Oliveira havia ajudado a ciar o 'Instituto Musical de Porto Alegre' em 1897 e que se irá transformar no Clube Haydn (1897-1968) (Corte Real, 1980 pp.29 – 40 e Cavalheiro Lima, 1956 p.35). O mesmo vale para as principais cidades do Rio Grande do Sul, com especial destaque para Pelotas e Rio Grande.

131 - Faoro constatou (1975, p. 366) *"a influência política, depois do breve período da Independência e da indefinição regencial, será cada vez mais irradiada do centro para a periferia, numa obra de compressão centralizadora"*. Raimundo Faoro é referência constante na presente tese, e que se justifica pelo fato de ser antigo aluno da Faculdade de Direto de Porto Alegre, portanto fruto do projeto civilizatório republicano sul-rio-grandense, membro ativo da abertura política brasileira (1979-1985), na sua ação decisiva na OAB e autor de 'Donos do Poder' obra fundamental, que considera a totalidade luso-brasileira e o papel das leis na ótica de Max Weber,.

132 - Segundo Gauer (2001: p. 248) "*O Imperador (em 01 de dezembro de 1822) procurou instituir o vínculo político, fora do qual não poderia dar-se o vínculo social, isto é, à sociedade civil seria representada por ele. Com essa posição vinculava-se a sociedade e Estado: o Imperador era a nação*".

133 - Machado, 1956, pp.111-125.

134 - O duas vezes prefeito eleito de Porto Alegre, Tasso Genro, caracterizou (1996, p. 103), "*o jornal A Federação como um órgão de combate político e um divulgador de idéias. Através dele são vertidos os princípios políticos que são sustentados por Castilhos e mais tarde por Borges de Medeiros. A função divulgadora de A Federação e o papel de propaganda republicana e de defesa do*

continuou a alimentar o seu discurso na contraditória e exótica filosofia positivista que impregnava a legislação do primeiro regime republicano e suas representações. Essa doutrina não era aceita pelo principal líder da fundação do Instituto. Olinto de Oliveira, atento ao campo erudito, não admitia que os seus colegas médicos se dobrassem às doutrinas e aos compromissos políticos estranhos à autonomia profissional da classe[135]. Distinguiu o comtismo claramente do positivismo[136].

O corpo maior da legislação que autorizava a criação dos *cursos superiores livres* provinha da lei federal nº 1.232, de 02 de janeiro de 1891. Nessa concepção republicana, a sociedade civil e recebeu a incumbência de acompanhar a criação e o controle das suas mantenedoras no artigo 73, § 3º da Constituição, promulgada em 24 de fevereiro de 1891[137]e que foi regulamentado, em plena '*Revolta da Armada*', pela lei nº 173, assinada na data de 10 de setembro de 1893[138]. Essa lei desvinculava as

---

*castilhismo, que ela exerce, mostram que não era por mero caudilhismo que o castilhismo-borgista sensibilizava enormes contingentes humanos*".

[135] - Em dois artigos publicados no Correio do Povo, com as datas de 20.10.1898 e 05.11.11.1898, ele insurge-se contra o sectarismo positivista do jornal semi-oficial *A Federação*, deixando claro, sem pseudônimo, as suas desconfianças e as suas descrenças naqueles que desejavam transformar o positivismo em seita dogmática. Enfrentou a classe médica, que se havia rendido a esse dogmatismo na pessoa de Protásio Alves, seu colega de profissão e escola, que depois irá ser figura de relevo na administração de Borges de Medeiros. "*Dou-me por feliz, eminente patrício, de ter minha boa estrela me preservado sempre das imposições dogmáticas de quem quer que seja, assim como do espírito de seita, uma das causas mais funestas, no dizer de Turgot dos desvirtuamentos a que podem sucumbir as melhores inteligências e os melhores caracteres*". Esse embate direto com Júlio de Castilhos, redator na época da *A Federação,* foi estudado pelo seu cunhado e também médico, Gonçalves Vianna em texto de 1945.

Olinto de Oliveira, *Correio do Povo*, 20.10. 1898 e *in* Gonçalves Vianna, 1945, p.36

[136] - Olinto de Oliveira distinguiu claramente o poder fluindo e a mitificação dessa doutrina na periferia cultural "*A palavra positivismo tem evoluído e já não se apoia somente no ponto de vista exclusivo de Augusto Comte. Ela abrange os esforços de todas as escolas empíricas modernas, em contraposição as do idealismo e forma com esta a dupla corrente das especulações filosóficas modernas, cuja tendência convergente se torna cada vez mais acentuada apesar da aparente oposição em que se acham*".

*Correio do Povo*, 05.11. 1898 e *in* Gonçalves Vianna, 1945, pp.44/5

Esses dois artigos de Olinto, o contexto que os geraram e as repercussões, foram amplamente analisados pelo seu discípulo, cunhado, médico e confrade na Comissão Central no Instituto, o doutor Gonçalves Vianna (Gonçalves Vianna, 1945: 21-49).

[136] - O pensamento e as crônicas de Olímpio Olinto de Oliveira estão sendo resgatados e sistematizados pela pesquisadora Cláudia Maria Gonçalves, do programa de pós-graduação de Música do Instituto de Artes da UFRGS sob a orientação da Profª Drª Maria Elizabeth Lucas.

[137] - A Primeira Constituinte Republicana Brasileira esteve reunida entre os dias 15 de novembro de 1890 até 24 de fevereiro de 1891 quando foi proclamada a primeira Carta Magna Republicana Brasileira.Nessa Constituinte a República procurava demarcar fronteiras claras entre o Estado Brasileiro e a sociedade civil. Como instrumento dessa política de transferência das responsabilidades educativas do Estado brasileiro republicano, foi regulamentado o artigo 73 dessa Constituição pela Lei Federal nº 173 de 10.09.1893. O Decreto Lei nº 1232 de 02.01.1891, que criava essas *Escolas Livres,* foi editado, portanto, durante o período da constituinte. O pintor paraibano Pedro Américo estava entre os constituintes republicanos, representando o seu valente e orgulhoso estado natal. Sobre as razões da presença e ação desse pintor no seio da Constituinte não se localizaram dados. Acredita-se que as questões relativas às escolas livres e o ensino das artes não lhe deveriam ser indiferentes. O quadro '*Justiça e Concórdia',* que pintou em 1895, pode ser lido como um dos índices dos sentimentos que se passavam na alma desse artista.

[138] - ***{001LEI} Lei nº 173 de 17.09.1893 que*** "*regula a organização das associações que se fundarem para fins religiosos, morais, científicos e artísticos*". Essa lei republicana inverte a direção apontada no regime imperial pelo Decreto n. º 2.711 de 19 de dezembro de 1860 que segundo Bastos criava *"uma vasta rede de prevenções contra as sociedades anônimas, assim, mercantis como civis (art. dois. º, pr., da Lei), assim religiosas como profanas, assim literárias como políticas (art. 27, 33 e outros do citado Decreto). E para que não reste dúvida alguma acerca dos poderes de que investiram o já poderosíssimo Estado, o Decreto repete*

associações do controle estatal do regime imperial decaído, abrindo em 18 artigos o espaço para a sociedade civil exercer esse papel utilizando um contrato público. Assim, o seu Artigo 1º determinava que '*as associações que se fundarem [...] poderão adquirir individualidade jurídica inscrevendo o contrato social no registro civil da circunscrição onde se estabelecer a sua sede*'. O Artigo 2º artigo prescrevia que *'a inscrição far-se-á à vista do contrato social, compromisso ou estatutos devidamente autenticados, os quais ficarão arquivados no registro civil*'. O seu caput '*A organização das associações que se fundarem para fins religiosos, morais, científicas, artísticas, políticas ou de simples recreio*", foi literalmente citado quando se realizou a primeira reunião ordinária da Comissão Central do ILBA-RS[139]. Contudo, entre essas duas legislações federais, intercalou-se, no dia 14.07.1891, a Carta Constitucional do Estado do Rio Grande do Sul. É uma peça jurídica singular, um verdadeiro Estado sulino dentro do Estado nacional e com a marca absolutamente pessoal de Júlio de Castilhos[140]. A Constituição castilhista teve influências muito mais duradouras, do que a doutrina positivista, projetando-se para além da Revolução de 1930. Ao mesmo tempo gerou sangrentos conflitos, em 1893 e 1923, entre aqueles que a sustentavam e aqueles que divergiam das suas diretivas.

A Carta Constitucional do RS possibilitou constituir no interior do ILBA-RS uma verdadeira microrrepública como um fractal da sociedade civil local. Essa microrrepública transferia a mesma ênfase materializada no Presidente do Estado para a figura do Presidente do Instituto. O espaço institucional era autônomo de

---

*com a Lei que a ele pertence, primeiro que tudo decidir se o objeto ou fim da companhia é lícito e de utilidade pública"* (in Faoro, 1975 p. 430).

[139] - Livro nº I das atas da Comissão Central, f. 4v, em 01.105.1908.

[140] - Love descreveu (1975, p. 49) a origem e a estrutura da 1ª Constituição Republicana, que segundo ele "*o documento foi obra inteira de Castilhos, como Assis testemunhou poucos meses após tê-lo visto pela primeira vez. Levando em consideração a Constituição proposta, a Assembléia Constituinte limitou-se basicamente a debater medidas que fariam o Executivo ainda mais poderoso do que o projeto original. Quando saiu a Constituição, uma versão quase inalterada do original de Castilhos, suas provisões importantes eram: 1- Legislativo unicameral com autoridade restrita a questões orçamentárias; 2- Executivo com mandato de cinco anos e com poderes de legislar por decreto sobre questões não financeiras,, a menos que a maioria das Câmaras Municipais rejeitasse uma lei determinada;3- Nnomeação do Vice-Governador, pelo próprio Governador; 4- Reeleição consecutiva do Governador, contanto que obtivesse três quartos da votação total; e 5-ampla e estrita separação dos poderes 'espirituais' e 'temporais' "*. Castilhos pessoalmente provocara, como constituinte republicano, grande celeuma na capital federal com a sua tese que "*os Estados, como garantia de sua independência, socorreriam a União, nas suas necessidades"*. (Faoro, 1975: 466).

qualquer intervenção externa, mesmo oficial, e foi louvado no *Correio do Povo*[141], no dia da fundação do ILBA-RS.

> *"A intervenção do Estado não é lógica senão quando estritamente, se limita a garantia, ao cultivo das ciências, liberdade e independência completa, emancipando-o de qualquer contraste oficial, não fazendo depender de dogma algum, de doutrina alguma, de interesse algum, em suma, libertado-o de todos os óbices desta espécie inteiramente estranho à ação da lei".*

Aplicando essa autonomia ao espaço local, o Instituto incorporou as condições de uma célula viva que estabelecia e administrava as suas próprias leis. Para dar corpo a essa célula institucional autônoma, dirigiu o convite para a criação do ILBA-RS para toda a população do estado, por meio dos jornais, de forma aberta e transparente para o engajamento coletivo no projeto civilizatório que iria se completar no Rio Grande do Sul.

### *1.1.2 – O projeto institucional do ILBA-RS e seu contexto.*

Para conhecer o contexto no qual foi gerada essa '*escola livre'*, e entender o seu significado para as artes no Rio Grande do Sul, é necessário acompanhar as ações dos seus agentes. As primeiras negociações aparecem em vários documentos que constituíram a origem do ILBA-RS[142]. Os jornais, anteriores e posteriores à expedição dos convites para esses agentes, esclareciam que os membros da Comissão Central representavam as profissões mais valorizadas da época[143]. Os

---

[141] - Correio do Povo, 22.04.1908 (cópia do arquivo do IA-UFRGS).

[142] - Entre eles estão os convites aos fundadores, os jornais da época, as primeiras atas e com maior precisão o seu 1º estatuto. Os 25 convites expedidos determinam e consolidam a Comissão Central do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. {***003CONV}*** Convite de Carlos Barbosa a Libindo Ferrás expedido em 08.04. 1908

[143] - ***{005JORN***} Cópias datilografadas do jornal *A Federação* e do *Correio do Povo* relativos ao Instituto de Belas Artes

livros das atas da Comissão Central mostram esses agentes em ações concretas necessárias para a constituição do Instituto[144]. O primeiro estatuto do ILBA-RS regulou os postos honoríficos com as suas atribuições simétricas, para essa *pequena república* centrada no executivo da presidência[145]. Ele foi aprovado no dia 14 de agosto, publicado no jornal *A Federação,* no dia 22 do mesmo mês, e registrado no Cartório no dia 28 de agosto de 1908. Segundo ele, qualquer cidadão, residindo no Rio Grande do Sul, era potencial membro desse Instituto. O poder legislativo era formado por vinte e cinco membros da Comissão Central, que representavam as sessenta e cinco Comissões Regionais espalhadas pelos centros mais populosos do estado. A Diretoria, eleita entre os membros da Comissão Central, formava o poder executivo, cujo exercício era colocado pelo estatuto[146] nas mãos do Presidente, com direito presumido de reeleição[147], ao modelo da Carta de Júlio de Castilhos[148], de 14 de julho de 1891. Organizado esse arcabouço, escrito o seu estatuto, publicado e registrado em cartório, o ILBA-RS sentia-se livre e desimpedido em relação a outros poderes. No dia da fundação do Instituto, o editorialista do Correio do Povo[149] louvava esse projeto, atribuído ao novo regime político,

> *"Sem possuirmos felizmente uma sciencia official, onde os conhecimentos humanos se debatem na estreiteza de programas que os deformam e desfiguram, entretanto dispúnhamos, graças as iniciativas beneméritas de todas as academias scientificas indispensáveis às expressões sadias e fecundas de um meio culto como o nosso".*

---

144 -***{004ATA}*** Como, por exemplo, o registra Livro de Atas nº I da Comissão Central do Instituto de Belas Artes. CD-ROM. Disco 4.

145 - O estatuto do ILBA-RS escrevia em 1908 "*Art. 21º - Ao Presidente compete: 1º - A suprema direcção e administração do todos os negocios do Instituto;*" Ver : CD-ROM Disco 5 – LEIS . Arquivo 1893-1939: 1908

146 - ***{007Estat}*** Primeiro Estatuto do IBA aprovado em 14.08.1908, registrado 28.8 e publicado 22.8.1908

147 - O 1º estatuto do Instituto de Belas Artes não é explicito sobre as formas da reeleição, mas que irá acontecer de fato nas reconduções sucessivas de Olímpio Olinto de Oliveira e depois com Tasso Corrêa. A condição era obter os 2/3, como também determinava a Carta Magna do RS de 14.07.1891.

148 - **[F1. 021.1].** CASTILHOS, Júlio 1913 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

149 - Correio do Povo, 22.04. 1908 (Cópia do Arquivo do IA-UFRGS).

Algumas das '*escolas livres*' garantiram uma instrumentalização rápida da educação republicana. Mas outras eram pouco coerentes com a educação ideal que o regime desejava, senão de franca corrupção, como previam os antigos positivistas[150]. As elites no poder, como em qualquer parte[151], possuem o dom para esterilizar ou de estimular o poder da criação cultural. No Brasil tenderam, em geral, mais para esterilizar a vontade criadora[152].

Para compreender o esforço desses agentes para esconjurar essa ameaça de corrupção e criar um lugar institucional de '*ensino theórico e prático das Bellas Artes mediante cursos systematisados*'[153], é necessário representar-se uma série de obstáculos, Esses obstáculos eram de ordem cultural, política, científica, jurídica e econômica que tiveram de ser vencidos um a um, para afirmar um mínimo de autonomia para essa instituição de arte. No que se refere à cultura, Sodré afirma (1976: 271) que nos três primeiros séculos da descoberta européia do Brasil, não houve "*o mínimo interesse pela cultura, que não representava necessidade e nem encontrava lugar, função séria. Se tivesse existido, desapareceria aqui, esmagado pelas condições do meio*". Politicamente a investigação científica autônoma era perigosa e potencialmente subversiva ao centralismo metropolitano colonial e imperial, na medida em que poderia alastrar o seu natural questionamento para outras áreas, como a jurídica. Por isso, o Estado deveria preceder juridicamente a nação, dizendo-lhe o que ela necessitava. Quanto à economia, não existia o menor lugar para uma instituição educacional auto-sustentada pois, já nos primórdios da Colônia, proibiu-se criar no Brasil fundações educacionais economicamente autônomas[154]. Era o contrário das fundações universitárias americanas que se apoiavam em grandes glebas de terra

---

[150] - Cunha registra (1980, p.122) que os positivistas "*propunham completa liberdade no ensino superior de modo que, da anarquia resultante, brotasse doutrinas novas*".

[151] - Wright Mills faz um amplo estudo (1975) como se formou nos Estados Unidos a sua elite e como conseguiu manobrar os bens públicos para os seus interesses. Transpondo ao Brasil e ao plano da educação nacional, no caso das '*escolas livres*', geradas no contexto formalista da Primeira República algumas não tiveram a mínima condição de reprodução e continuidade, tornaram-se objeto de desconfiança, senão de ganância. Ao longo do tempo, o ideal de autonomia, de liberdade e descentralização, teve de pagar um duro preço à natureza entrópica de uma cultura carente de um efetivo pacto nacional explícito. As frágeis instituições regionais, formadas pelas "*escolas livres*", tiveram de optar entre desaparecer ou então serem absorvidas pelo Estado Brasileiro interventor.

[152] - Love, 1972; Faoro, 1975; Mota, 1980; Durand, 1989; Teixeira, 1994 e Oliven, 1995.

[153] - ***{007Estat}*** Art. 1º § único do primeiro estatuto do ILBA-RS. CD.ROM. Disco 5

[154] - O Padre Nóbrega foi obrigado, em 1550, a fechar formalmente as fundações no Brasil, destinadas à educação dos meninos gerenciadas pelo poder civil (Alves de Matos, 1958, pp.97/8). Proibições que não foram juridicamente abolidas até a edição da Lei Federal republicana nº 173, de 10.09.1893. Ou como escreve Faoro (1975: 165) "*A colônia prepara, para os séculos seguintes, uma pesada herança, que as leis, os decretos e os alvarás não lograrão dissolver*".

autorizadas a constituir o seu patrimônio sob a forma de ações bancárias, permitindo-lhes planejar suas ações específicas e autônomas com os lucros dessas fontes[155]. No início do ILBA-RS, essa autonomia financeira foi tolerada[156], mas depois de 1930 teve de se contentar com a genérica autonomia administrativa.

### *1.1.3 - A política cultural do Império Brasileiro nas suas províncias.*

Há necessidade de uma visão panorâmica da herança que a República recebeu do Império para conectar o projeto sul-rio-grandense ao conjunto da cultura brasileira, e entender o que já se realizara nessa direção em solo brasileiro, até o momento da criação do ILBA-RS.

O fluxo e o refluxo entre o centralismo e a autonomia política e financeira exerceram fortes influências nas Artes Plásticas no Brasil. Alguns artistas da Missão Artística Francesa criaram o projeto civilizatório[157] para a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Ela estava intimamente ligada e presa ao Rio de Janeiro como uma das expressões do trono imperial[158] e capaz de estabelecer laços de dependência com benefícios outorgados[159] a partir do imperador que '*representava a nação',* na conclusão de Gauer ( 2001: 248). As portas dessa única instituição de transmissão sistemática da arte para todo o Brasil, que na prática estavam abertas apenas ao homem branco, mas como súdito, e não como cidadão. Apesar do centralismo, os dispêndios com essa instituição de arte, eram muito modestos, comparados a outros

---

[155] - Conforme Soares et Silva (1992, p. 30) "*essas universidades nascidas da terra têm origem nos Estados Unidos da América, pelo Ato Governamental de 1872, que concedia grandes extensões rurais a quem se incumbisse de, com o seu produto de exploração e até de alienação parcial, criar escolas de Agricultura e Artes Mecânicas*". Em Porto Alegre esse '*Land Grant College System*' americano, inspirou a Escola de Engenharia, que no início gozavam de 2% e depois 4% da arrecadação de todos os impostos do Estado.

[156] - Conforme Doberstein 91999, f. 66) "*o positivismo aceitava a acumulação de capital se o mesmo cumprisse função social*" .

[157] - É exemplar o projeto civilizatório do Império apresentado em 1824 e 1827 pelos membros da Missão Artística Francesa.

Ver: Taunay (1956 pp. 299-301), Morales de los Rios (1938, pp. 114-127) e Pinheiro (1966, p.. 6).

[158] - Pompeu Pinheiro, diretor da EBA-UFRJ, reconheceu (1966: .6) "*o projeto do plano para a Academia Imperial de Belas Artes de 1827 já encarecia a necessidade de investir o Imperador no título de Fundador e Protetor da Imperial Academia de Belas Artes*".

[159] - Rodrigues afirma (1998 fl. 47), seguindo a caminho de Weber e Faoro, que "*o exercício da cooptação política é característico em modelos patrimoniais e visa, naturalmente, a estabelecer laços de dependência a partir de um benefício outorgado*".

gastos supérfluos da corte[160], segundo Durand, (1989: 25). Os gastos, nas artes plásticas, eram mínimos, reduzidos às '*bolsinhas*' de D. Pedro II.

A Bahia foi a única província imperial brasileira a criar uma Academia de Belas Artes[161] organizada em 1877, no final do Império, nos moldes da Academia Francesa. Ochi Flexor afirmou (1997: 281/306) que foi copiada e alimentada pelos agentes egressos da AIBA. A sua influência se restringiu ao nordeste brasileiro, com grandes dificuldades na sua autonomia e para desenvolver seu projeto institucional.

A educação superior, de alguém nascido na província imperial do Rio Grande do Sul, deveria ser feita na corte, como ainda o fez Olinto de Oliveira, entre 1882 até 1888. Desde o Brasil colonial, para os mais afortunados havia a opção pela formação na Europa, como Hipólito José da Costa (1774-1823). Mas poucos deles retornavam para sua terra de origem. Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) não teve meios jurídicos, administrativos ou políticos para estender à sua província natal os benefícios civilizatórios de uma instituição de arte. Isso, apesar de ter sido o primeiro brasileiro a ser diretor da IABA[162], numa administração e num prestígio renovados até o presente.

A busca da burguesia, por uma alternativa própria, era impossível na província, devido à cultura recebida, como Arantes do Vale registrou (1997: 35) "*o ensino atrelado ao Governo Imperial foi um dos sustentáculos ideológicos; ambos inadequados ao fim do século XIX, quando foi proclamada a República"*. Os advogados e os médicos foram os primeiros a ter efetivas condições para retornar à província natal, após sua formação nos cursos superiores. Mas eram formados em províncias periféricas à corte, como São Paulo, Salvador ou Recife e com fortes sentimentos republicanos. Essas iniciativas receberam o suporte da burguesia regional emergente e em especial daquela que tivera contato mais íntimo com o que acontecia em Paris. Uma vez proclamada a República, o estamento da burguesia, colocado no poder dos novos estados republicanos, queria usufruir a soberania que

---

[160] - Durand ao estudar (1989 p. 26) os gastos com arte "*segundo dados do balancete relativo ao ano de 1875, publicado por Auler, as pensões e aposentadorias somavam cinqüenta contos de réis, exatamente o mesmo valor gasto com o verão da família real em Petrópolis e menos da metade dos cento e vinte contos despendidos com as suas cavalariças. Em um orçamento de oitocentos e vinte contos. Os bolsistas no exterior não alcançavam nem meio por cento do orçamento controlado diretamente por D. Pedro II*".

[161] - http://www.ufba.br.~eba/historico.html em 28/07/00

[162] - Foi nomeado diretor da AIBA no dia 22 de abril de 1854 e renunciou no dia 03.10.1857. Morales de los Rios Filho, 1938 p. 234

lhes era conferida[163] e não a autonomia do serviço público. O regime mudava por decreto sem que a população, em geral, tivesse condições de concretizar e usufruir essa autonomia na sua vida diária. Em outros termos, o poder não circulava nessa sociedade, a não ser na tênue camada que detinha a produção dos bens materiais e que se fechava sobre si mesma.

### *1.1.4 - A política cultural da Primeira República Brasileira nos Estados.*

Era flagrante o desafio para iniciar uma instituição voltada para as artes no Rio Grande do Sul, apesar da tolerância republicana. Essa dificuldade era redobrada nas Artes Plásticas, pois não havia precedente de uma instituição anterior no Rio Grande do Sul. Os agentes da Comissão Central (CC-ILBA-RS) aceitaram o desafio de iniciar a constituição do ILBA-RS. Foram esses agentes, sem compromisso com o modelo nacional centralista, e nascidos na província, que acenderam e alimentaram a esperança de que, a criação de uma instituição regional, cumpriria os seus desígnios, contrariando toda a história colonial e imperial anterior. A tolerância republicana, para constituir essa instituição regional, não foi desperdiçada pelo grupo de agentes sul-rio-grandenses que se organizaram na Comissão Central (CC-ILBA-RS). No início, dispensaram a implementação na instituição dos diversos componentes de um sistema das artes como museus, orquestras, profissionais, associações de artistas e eventos culturais. Conseqüentes com a sua escolha, selecionaram como objeto dos seus investimentos, a criação de '*uma instituição que tem por fim o ensino theórico e prático de Bellas Artes [...] mediante cursos systematizados*', como diz o artigo 1º do seu primeiro estatuto[164]. Potencializaram a emergência de um campo institucional das artes na região na qual nasceram e garantiram a reprodução desse campo para além de suas vidas. Afastaram também do horizonte a idéia da '*academia de notáveis'*,

[163] - Faoro colocou o dedo na ferida no equívoco jurídico e filosófico republicano quando afirmou (1975 p. 464) que "*o primeiro decreto do governo de Deodoro da Fonseca, ao implantar a Republica federativa, declara os Estados no 'exercício de sua legítima soberania'. Estava aí plantado o primeiro marco de debate que definiria a fisionomia do novo sistema, nos próximos quarenta anos*". Ver o texto do **Decreto nº 1** da República, do dia 15 de novembro de 1889, no CD-ROM, Disco 5 – LEIS: 1963-1931b: arquivo 1889.

[164] - ***{007Estat}*** 1º Estatuto do ILBA-RS aprovado pela CC-ILBA-RS em 14.08, publicado 22.8e registrado 28.8.1908.

como aconteceu nas Academias de Letras em várias partes do mundo[165], que se concretizara no Brasil republicano em 1897 e, no Rio Grande do Sul, em 1901.

Usando o poder intelectual, político ou econômico dos membros da CC-ILBA-RS, organizaram uma instituição autônoma[166] para a arte, legitimada pelos instrumentos jurídicos que o regime republicano lhes delegava. Seguindo a tradição brasileira, de o Estado preceder a Nação[167], eles repassaram para a sociedade civil uma legislação feita por eles e que foi entregue para ser interpretada pelos chefetes[168] locais. Contudo, o equilíbrio entre o povo da dispersa nação sul-rio-grandese, com poder central autoritário, sem os rituais da corte e de uma célula real e viva, estava mais longe do que se representavam os otimistas e desprevenidos intelectuais [169] republicanos dessa Comissão, autodenominada Central.

Para entender o contexto no qual a Comissão Central deveriam se mover para instituir o seu próprio espaço autônomo de qualquer socorro do poder político nacional, há necessidade de considerar alguns fatores. Um deles foi que a República enfrentou turbulências de grande magnitude nas duas primeiras décadas de existência. Em função dessas turbulências concedeu, de um lado, soberania em vez de autonomia aos Estados[170] e do outro lado, conduziu a ferro e fogo um federalismo centralista

---

[165] - Um dos exemplos é a Academia de Belas Artes criada em 1936 em Buenos Aires e que fato vela, a partir da capital por todas as manifestações culturais da Argentina. Em Paris é a '*Academie des beaux-arts*' que mantinha a '*Ecole des beaux-arts'*. Em todas as sua etapas o Instituto a designação de ***academia*** é raramente usada.

[166] - Antes, o poder de criar associações e escolas, estava nas mãos da corte, pelos decretos Imperiais de 1860.

[167] - Para contextualizar a ambigüidade e a flagrante impossibilidade de levar adiante esse ideal didático da lei, basta lembrar que a mesma caneta do vice-presidente da República que assinara a Lei nº 173 havia assinado, no mesmo dia 10 de setembro de 1893, a Lei nº 172, que traz no seu caput "*Decreta o estado de sítio na Capital Federal e na cidade de Nitheroy ... e autoriza o Governo a estendel-a quando julgar conveniente*". Sem desejar dramatizar, basta lembrar a contradição da '*liberdade*' concedida pelo Estado Republicano para uma organização de uma sociedade de miseráveis liderados por Antônio Conselheiro no longínquo sertão de Canudos (1894-1897), nos primeiros anos da vigência dessa lei.

[168] - Faoro registrou (1975, p.567) o erro cometido, pois "*a República, depois de dez anos de tropeços descartara-se, como o Império desde 1840, do mais sedicioso e anárquico de seus componentes: o povo (...) Certo quem falasse em povo – os demagogos de sempre.(...) Se ninguém disciplinasse as bases, os chefetes locais semeariam a barbárie e o sangue, sem que o povo, abaixo deles, fosse consultado, satisfeito com a proteção que recebia*"

[169] - Souza, ao tentar entender o *design brasileiro*, assegura (1996, p. 277) que "*no Brasil dificilmente o nacional coincide com o popular, pois seus intelectuais permanecem distantes do povo, ligados que são a tradições de casta*". Ver também a distinção entre *povo* e *nação* em vários trechos da obra de Pécaut (1990).

[170] - A proclamação da República Brasileira foi determinada pelo "*Decreto n.º 1 de 15 de novembro de 1889. Proclama a republica federativa e dá outras providencias. O governo provisorio dos Estados-Unidos do Brazil decreta:*

*Art. 1.º Fica proclamada provisoriamente e decretada como fórma de governo da nação brazileira – a Republica Federativa.*

*Art. 2.º As provincias do Brazil, reunidas pelo laço da federação, ficam constituindo os Estados-Unidos do Brazil.*

*Art 3.º Cada um desses estados, **no exercício de sua legítima soberania**, decretará opportunamente a sua constituição definitiva, elegendo os seus corpos delibrantes e os seus governos locaes".* Sublinhado pelo autor.

intolerante, como ocorreu em 1893, e na revolta de Canudos (1895-1897). No Rio Grande do Sul, a rigidez centralista do paradigma político personalizado, adotado por Júlio da Castilhos (1860-1903), foi questionada por duras e sangrentas lutas entre '*republicanos*' e '*federalistas*' (O'Donnell, 1991, Abreu, 1993: 27/34 e Guasina, 1999). O outro foi o espaço aberto, pela Primeira República, a um pequeno grupo amparado por uma eclética doutrina comtista-positivista que permitiu um grande avanço sobre o núcleo do poder do Estado. Conforme Soares (1998: 126) o Rio Grande do Sul foi o estado brasileiro, depois do Rio de Janeiro, no qual o positivismo atingiu seu mais expressivo desenvolvimento, abrangendo a política, a ciência, a religião e a estética. Na aplicação da política, os poucos seguidores de Auguste Comte ofereciam a Júlio de Castilhos as suas fortes convicções como uma ponte e salvação doutrinária. O positivismo não pode ser simplesmente silenciado no Rio Grande do Sul do início do século XX, apesar dos desmentidos, das lutas internas[171] e da pouca ortodoxia oficial. Love afirma (1975: 110-1) que Castilhos e Borges continuavam a insistir na validade dos princípios filosóficos, se não religiosos do positivismo de Comte. Na fachada da Biblioteca Estadual, construída na administração (1908-1913) de Barbosa Gonçalves, encaixaram-se bustos dos '*santos*' de Comte[172]. Para a maioria dos elementos do PRR o positivismo continuava a ser enfeite de discurso, com pouco significado real. O próprio Teixeira Mendes reconhecia que Castilhos teve seguidores tão devotados, mais por sua personalidade do que pelas suas crenças. Os médicos[173] não participavam do entusiasmo pelas teses positivistas que o médico Protásio Alves[174] lhes dedicava e contra as quais o seu confrade Olympio Olinto de Oliveira não escondia a sua hostilidade.

---

[171] - Segundo Boeira (1996: 38-59) o positivismo no Rio Grande do Sul pode ser divido em positivismo político, difuso e religioso.

[172] - Doberstein, 1999, f .98

[173] - Boeira pesquisando o positivismo no RS, registrou (1996: 53) que "*a maior influência do comtismo sobre a Medicina riograndesnse parece ter sido puramente negativa, ou melhor, conflitiva. Foram os médicos que dirigiram o ataque contra a liberdade profissional vigente no estado, responsável, no terreno da saúde, por um surto considerável de curandeirismo. A contínua e coesa resistência da classe médica à instituição, desde o final do século passado, deu margem a uma hostilidade crescente com o PRR com relação à Faculdade Livre de Medicina, entidade que coordenava essa oposição. O conflito atingiu tal intensidade (e significado político) que, por volta de 1910, o Governo do Estado tentou sem sucesso uma faculdade de medicina concorrente*".

[174] - Reunião de Marinho Chaves e de Protásio Alves **[F2. 012.3]**. Esse último ocupou durante largo período, durante os diversos governos de Borges de Medeiros, a Secretaria do Estado dos Negócios do Interior e Exterior à qual estava subordinada a Instrução Pública. Foi nomeado inclusive por Borges para Vice-Presidente. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

Ao tentar contornar o princípio positivista da '*não intromissão do Estado no ensino superior',* é possível insistir na tese de que nos primórdios do regime republicano houve, no Rio Grande do Sul, um verdadeiro **projeto civilizatório** autônomo por meio dos cursos superiores e contra a liberalidade profissional do positivismo[175]. O regime exibia no Rio Grande do Sul, como um dos seus maiores orgulhos, a assistência à diversos cursos superiores, além do ensino primário de sua direta responsabilidade[176]. O ILBA-RS foi a sua última unidade e a sua culminância.O governo do Estado '*assistiu*' à fundação da Escola Agrícola de Taquari (1890), a Faculdade de Farmácia (29.09.1895-15.02.1896) e a Escola de Engenharia (10.08.1896). Elas foram seguidas pela Faculdade de Medicina (25.07.1898) e a pela Faculdade Livre de Direito (17.02.1900) criadas e administradas por profissionais das respectivas áreas. O local tradicional dessas fundações era o prédio do Ateneu Riograndense[177], sede também da Biblioteca Pública e da Secretaria de Estado dos Negócios do Interior e do Exterior, sob cuja égide estava a Instrução Pública. O Estado tinha o maior interesse nessa iniciativa da sociedade civil. Mas apenas '*assistia*' a esses empreendimentos, no aspecto mais ambíguo possível da recém implantada República. A ambigüidade da "*assistência*" passiva consistia na não interferência administrativa, didática, e gestão financeira patrimonial. Mas era ativa na medida em que concedia privilégios[178] e subvenções anuais às novas instituições, sem falar do fato de que, em muitas circunstâncias, eram as próprias altas figuras do governo[179] que ocupavam os postos administrativos dessas novas instituições. Numa escala de prioridades, que no ideário positivista iniciava pela **'razão',** para depois atender a **'expressão',** foram objeto inicial dessa '*assistência*' os cursos técnicos, biológicos e de direito, todo eles comandados pela *'razão'*. A criação da instituição para a

[175] - Boeira refere-se (1996, p 53) à oposição dos profissionais qualificados ao positivismo. A indiscriminada autorização concedida pelo positivismo para o exercício profissional da medicina, direito e diversas técnicas, ameaçava inundar o RS de charlatões, rábulas e técnicos irresponsáveis, além de estabelecer uma concorrência desleal no mercado profissional fixo e com poucas vagas locais existentes.

[176] - Soares registrou (1998, p. 158) que "*segundo o Decreto do Estado nº 89, de 02.02.1895, o ensino de grau secundário e superior, não constitui dever do Estado, mas direito da comunidade, que deve promovê-lo livremente*'.

[177] - Ver em Schneider (1993) arquitetos Normann e Helmann ( p..92), custos (p. 302) e imagem (p.303) do Ateneu Rio-Grandense – ( Biblioteca Pública) e CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3** imagem **[F3. 001]**.

[178] - A lei estadual nº. 53 de 21.11.1905 "*Orça a receita e despesa do Estado do Rio Grande do Sul para o exercício de 1906*".

Art.1º §6º - "*Isenta institutos de ensino de belas artes de impostos*".

[179] - Antônio Marinho Loureiro Chaves e João Carlos Machado eram secretários do Governo Estadual enquanto exerciam simultaneamente a presidência do Instituto de Belas Artes. Evidente que os cargos institucionais eram exercidos sem remuneração

*'expressão''*[180] teve de esperar passarem o '*governicho'* de 1891-1892[181], os sucessivos retornos de Júlio da Castilhos ao governo (1893-1898), os dez anos (1898-1908) dos dois primeiros mandatos de Borges de Medeiros (1863-1961)[182], prolongando essa espera até que o médico Carlos Barbosa Gonçalves (1851-1933)[183] tomasse posse, no dia 25.01.1908, como presidente do Estado.

### *1.1.5 - Fatores regionais na República para a criação do ILBA-RS.*

O ILBA-RS surgiu num período político em que as primeiras turbulências republicanas já se dissipavam e arrefecia a busca de uma radical soberania regional. O Rio Grande do Sul começava a lançar novamente seus olhares para o conjunto da nação brasileira, cenário no qual atuarão importantes líderes sul-rio-grandenses[184] como, por exemplo, Pinheiro Machado[185]. Essa busca de uma sintonia e integração do Rio Grande do Sul ao Estado nacional, empresta ao projeto do Instituto uma característica peculiar. Configura-se como uma instituição estadual, mas com os olhares voltados para um projeto civilizatório com pretensões maiores e que poderia germinar, na sua plenitude, só no amplo espaço brasileiro, formando uma homeostase entre as forças do campo regional e as forças do campo nacional. O Instituto apontava para um futuro diferente de um regime imperial, concentrador do poder político, e, ao mesmo tempo, imunizado do poder entregue à soberania de um Estado regional e aos chefetes locais, que fizeram a Primeira República.

---

[180] - Para reforçar aqui esse ideário positivista repete-se e sublinha-se o que escreveu o *Correio do Povo* no dia 22.04.1908 (Cópia datilografada do AGIA-UFRGS). "*Como diz Augusto Comte, 'o espírito contemplativo tem duas direções: a direcção Philosophica e a direcção esthetica ou poetica. A primeira diz respeito as concepções fundamentais que guiam o exercício universal da* ***razão*** *humana e a segunda refere-se às faculdades de* ***expressão***".

[181] - Genro, 1996, pp. 101/2

[182] - **[F1. 019]** BORGES de MEDEIROS, Antônio Aug. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[183] - **[F1. 014.a]** BARBOSA GONÇALVES, Carlos CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[184] - Love (1975:143) divide a Primeira República no Rio Grande do Sul no aspecto político econômico em quatro etapas distintas: 1ª - dependência dos presidentes militares como Deodoro e Floriano entre 1889 até 1894; autonomia e relativo isolamento de Júlio de Castilhos nos anos que seguem a guerra civil (1893) entre 1894 até seu falecimento em 1903; 3ª gradual emergência do Rio Grande do Sul como força política importante com Pinheiro Machado e Borges de Medeiros; 4ª participação na política nacional em larga escala entre os anos de 1909 e 1930.

[185] - Faoro percebe e registra (1975 p. 590) o novo interesse da política do RS no âmbito brasileiro, quando "*sobre todos o poncho acolhedor de Pinheiro Machado, não apenas superoligarca, o agente dos governadores da periferia hegemônica, mas conquistando o reduto federal do Senado, capaz de retorquir com força própria sobre as bases, num influxo recíproco que acrescia seus poderes. Atrás dele, morto Júlio de Castilhos, vela Borges de Medeiros, inexpugnável na sua cidadela isolada – a 'comtilândia' do sul*". .

Essa passagem política, de um regime para outro, foi acompanhada por uma mudança de estética como Bulhões a concebe (1992: 58). De um lado, trata-se de um ideal republicano, no qual a arte era uma peça importante para gerar uma certa unidade e coerência social ao nível de um projeto civilizatório regional que em princípio era destinado ao Rio Grande do Sul. Do outro lado, ela não recusava os vínculos nacionais e internacionais e, em especial, com a cultura erudita francesa[186]. Essa passagem política e mudança estética se espelhavam na França, onde essa sincronia com o regime republicano também ainda não está muito evidente nos seus estudos acadêmicos[187].

Não é possível atribuir essas influências apenas como recebidas por tabela e mediadas pelo positivismo adaptado ao Brasil. O esplendor da Cidade Luz chegava diretamente através da literatura, da imprensa, da música, da moda, arquitetura, educação, higiene e saúde, sem esquecer a técnica[188]. A própria religião, que se renovava no Rio Grande do Sul, era feita através de ordens religiosas que tinham assimilado na França a educação da cidadania posterior à Grande Revolução de 1789. Em todas essas áreas culturais é possível seguir uma outra modernidade que chegava ao Rio Grande do Sul vindo diretamente da França. No ILBA-RS essa influência aparece mais na música pela qual Araújo Vianna consegue o contrato do professor Henri Penasse em Paris e que foi fundamental para qualificar as atividades do Conservatório de Música no Instituto. No dia 17.05.1911, Olinto de Oliveira passou documento em Cartório de João Baptista Pereira Souto (Livro 262 fls.80) a Francisco Chiaffitelli como procurador para contratar um professor em Paris. Esse contrato foi

---

[186] - No Rio Grande do Sul , após a ruptura dos laços com a cultura lusa, desenvolveram-se várias instituições educacionais, movimentos culturais e políticos cuja origem era a França. Uma das amostras dessa interação franco-sul-rio-grandense está na pessoa do presidente do RS que irá fundar o Instituto. Carlos Barbosa estudava em Val-de-Grâce, quando se deu a passagem do período imperial para III República Francesa. O prestígio da cultura erudita gaulesa da política cultural da época do regime republicano da França, deixou muitos índices apropriados pela política cultural do RS durante a presidência de Carlos Barbosa

[187] - Para uma visão geral do ideário republicano francês e as suas vicissitudes consultar: NICOLET, Claude. **L'idée républicaine en France** (1789-1924). Paris Gallimard, 1994, 527 p. Numa ampla revisão da arte do período republicano francês, realizado por Monnier (1995, p. 208) constatou "*hoje é possível ver melhor que no período, a partir de 1880, é de uma ruptura maior, aquele da passagem de um sistema da tradição monárquica para um sistema republicano de Belas Artes, cuja implementação coincide com as novas condições econômicas e sociais, que confiam o reconhecimento das formas artísticas ao mercado*".

[188] - Muitos dos instrumentos em uso nos antigos cursos superiores do Porto Alegre eram de fabricação francesa. Para confirmar essa origem e essa qualidade, vale uma visita ao Museu Universitário da UFRGS e ao antigo Observatório Astronômico (1908) da Escola de Engenharia da UFRGS (Campus Central) cujo telescópio foi fabricado em Paris em 1907 (in Prédios Históricos da UFRGS 1998 p.23). Ainda no início do século XXI o técnico Raul Kuplitsch (24.02.1924 – 24.04.2002) conservava e fazia funcionar essas peças científicas. (Em relação a Kuplich consultar jornal **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 38, **n.º 13.400**, em 01.05.2002, p. 35)

assinado no Cartório, no dia 19.05.1911, pelo cônsul da França em Porto Alegre, Lazare Debize. Através desse instrumento foi contratado o músico Henri Penasse em Paris. Na data de 15 de julho de 1911, Henri Penasse assinava contrato em Porto Alegre com Olinto de Oliveira como professor de piano do Instituto. Henri Penasse se comprometia a dar aulas de piano, solfejo, canto coral, violoncelo e outras disciplinas, além de participar dos exames no Conservatório, para receber 500$000 por mês, até o dia 31/12/1912[189].

Esse fascínio pela cultura européia pode ser atribuído à ausência e à impossibilidade de uma interlocução coerente no interior da cultura brasileira. Em certos momentos, dispersa pela sístole forçada do coração administrativo reduzido ao seu mínimo e, em outros, sugada pela diástole máxima desse coração trazendo para o seu interior o maior poder estatal nacional possível. Diante dessa impossibilidade de fixar, na sociedade local, uma homeostase mínima e segura, uma cultura estrangeira distante parece mais harmoniosa e coerente. Ela é percebida apenas num momento e numa faceta, que, muitas vezes, é fruto de marketing estatal ou de um trabalho cultural dirigido. Essa cultura, distante e mitificada, fascina e é aceita sem grandes críticas às suas competências e aos seus limites, gerando a abertura para culturas hegemônicas de época. Para o brasileiro do século XIX e começo do XX, ser culto e moderno significava estar em dia com as idéias liberais, acentuando o domínio da ordem natural, perturbada sempre que o Estado intervém na atividade particular, conforme Faoro (1975: 501). Uma das motivações comuns, entre o novo regime brasileiro e a cultura francesa, encontrava-se na crença no regime republicano, que na França da época transmitia o seu otimismo através da arte e das suas instituições[190]. Na ótica desse otimismo seria conveniente que o indivíduo fosse entregue a si mesmo, num liberalismo ingênuo, na certeza de que no futuro ele aniquilaria a miséria e corrigiria o atraso. O novo poder em jogo necessitava desse discurso político otimista liberal e que só foi contido diante da brutal coletivização necessária para enfrentar a tragédia da Primeira Guerra Mundial.

---

[189] - Documentos avulsos do Instituto, Conservatório e da Escola de 08. 4. 1908 até 1918 *{002DOC}.*

[190] - O regime republicano francês influi mais do que se imaginava, pois segundo Monnier (1995, p. 208) *"o esforço empreendido para edificar uma nova política artística, no exato momento em que o Estado republicano está em formação, é real. Muitas buscas recentes, atentas às transformações que se desenvolvem no território das artes, e das suas apostas, no momento em que se constrói*

A Primeira República Brasileira não implementou uma diástole e uma sístole continuadas e comandadas, de fato, por um legítimo sentimento de nacionalidade. É possível falar de mais um ideal liberal frustrado, apoiado numa crença darwinista na seleção natural do mais adequado, que a República comandou em substituição do fluxo do poder central para o regional praticado pelo Império e que depois de 1930 e que teve de inverter o fluxo do regional para o centro[191]. Essa confiança ideal liberal, da seleção natural do mais adaptado, levou o estado de São Paulo a soluções regionais, criando a sua política cultural própria sem instituições burocrática de arte. As elites paulistas preferiam enviar bolsistas à Europa, em vez de manter uma instituição paulista de arte[192]. A escola de artes do Estado São Paulo surgiu apenas em 1923[193]. Paris era o endereço preferencial dos estudantes de arte paulistas, sem passar pelo Rio de Janeiro. Segundo Chiarelli, (1997: 325), esses estudantes de retorno, levaram adiante um projeto de grandes exposições bienais internacionais, cuja primeira edição ocorreu em 1913, com a exposição de arte francesa, Diante dessa experiência, é possível afirmar que essa solução só poderia ser implantada em estados brasileiros mais favorecidos economicamente. Isso também pode ser confirmado pela breve riqueza da borracha na Amazônia. Essa riqueza vinculava-se diretamente com a Europa sem passar pela capital federal. Da Europa trouxeram para Manaus, além do fausto arquitetônico e artístico, a motivação para constituir a primeira universidade local brasileira, em 15 de março de 1911 (Cunha 1980: 178 e Rossato, 1998: 115). Enquanto isso, a Escola de Belas Artes de Salvador passava por extremas dificuldades no início da República, quando "*as ameaças de extinção só foram dizimadas pelo esforço comum, pelas subvenções e*

---

*a república, levam para fora do maniqueismo um pouco simplista que reinava até hoje nos esquemas*". Recomenda-se de novo NICOLET, Claude. **L'idée républicaine en France** (1789-1924). Paris Gallimard, 1994, 527 p.

[191] - Os políticos da primeira república insistem, como Campos Sales, em que a soberania nacional se origina e flui dos Estados e cabia à União selecionar o melhor, pois *"a política dos Estado, isto é, a política que fortifica os vínculos de harmonia entre Estados e a União, são, pois, na sua essência, a política nacional. È lá, na soma dessas unidades autônomas, que se encontra a verdadeira soberania da opinião. O que pensam os Estados pensa a União"*. in Faoro, 1975, p. 465

[192] - São Paulo não cogitou em criar instituições próprias para a arte, durante os primeiros anos da República, mas segundo Chiarelli (1997, p. 312) as eventuais bolsas que dariam aos seus candidatos selecionar o que havia de melhor no mercado institucional europeu."*A principal ação da elite paulista no campo das artes foi a criação do Pensionato Artístico do Estado, sancionado pela lei nº 50 de 12 de setembro de 1892. Nesta lei o então presidente do Estado ficava autorizado a doar anualmente a quantia de até 10 contos de réis para subvencionar na Europa jovem de reconhecidas aptidões para a música, pintura e escultura*". .

[193] - Existiu uma '*universidade temporã'* em São Paulo criada em 23.03.1912 e encerrada em 1917 (Iª Guerra Mundial) e que mantinha uma escola de arte na qual estavam matriculados 70 estudantes (Cunha, 1980 p. 181).

*pela ajuda de beneméritos*"[194]. No Rio Grande do Sul, o ensino superior restringiu-se às *escolas livres,* sem a universidade que só seria implantada após 1930.

### *1.2 - Competências e limites para instaurar um sistema de artes.*

É natural que o novo regime republicano acalentasse o sonho de realizar o ideal da interação idílica entre o homem e o Estado. Por meio do ideal de '*conservar melhorando*', buscava realizar sem traumas, representações da nacionalidade brasileira, autônoma da antiga política centralista da corte e colher dividendos simbólicos.

O novo regime republicano mostrava extremo cuidado nesse ecletismo e no meio das contradições derivadas em manipular e ampliar o espaço simbólico[195]. Resgatava o antigo e arraigado universo do projeto civilizatório imperial para criar, através dessee projeto, um pacto mais amplo e elevado entre o aparelho estatal e a nação. Valeu-se das obras de arte que são do homem individual, mas que contém imanente o germe do coletivo como afirmava Hegel (1980: 133), para quem a representação desse homem verdadeiro reside no Estado que dessa forma objetiva, geral e canônica, por assim dizer, reúne e funda os sujeitos individuais, apesar das múltiplas facetas que os separam e unem no movimento social (Touraine, 1995, p.247).

O Estado Nacional, por meio do seu intervencionismo, centralizou novamente, após 1930, a soberania dos Estados, fazendo refluir a vontade do cidadão individual ao centro, comprometendo a obra autônoma e regional da Comissão Central do ILBA-RS.

#### *1.2.1 – A intervenção republicana para criar a instituição.*

Apesar de o Primeiro Regime Republicano ter perdido a sua força e o poder centralizado na Capital Federal, e talvez por essa mesma fraqueza, ele tenha se agarrado ao espaço simbólico. Essa política contraditória está expressa, e é legível na dolorosa transformação a que foi submetida à antiga AIBA[196] para instaurar nela a

---

[194] - http://www.ufba.br/~eba/histórico.htmal 28/07/00

[195] - **CARVALHO**, José Murilo**. A formação das almas:** o imaginário da República. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

[196] - Portão central da fachada da AIBA-Jardim Botânico Rio de Janeiro in CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3** imagem **[F3. 000]**. Substituído, em 1908, pelo prédio da ENBA na Avenida Central ( Av. Rio Branco) e inaugurado em 1908.

Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Ela sentiu-se coagida a tornar-se coerente com a política do regime vigente. Os antigos mestres imperiais, alijados da Academia, na qual haviam depositado toda a sua vida e esperanças, amargavam um verdadeiro e exemplar exílio frente às portas de uma instituição entregue agora ao ideal republicano. Segundo o registro de Parreiras (1943: 169), são particularmente constrangedores, para a memória nacional, os últimos dias da vida do catarinense Victor Meireles (1832-1903), sem assistência. "*Arruinado física e financeiramente [...] foram os retratos que o puseram ao abrigo da miséria*", com escreveu Durand (1989: 23 e 37). O mesmo pode ser dito do exílio paraense de Carlos Gomes (1836-1896). Torna-se claro que o projeto "*nacional*" ficava na designação e nos decretos. Travava-se uma luta surda para implantar o ideal republicano contra tudo que pudesse lembrar o período anterior. Conforme testemunho de Antônio Parreiras (1943: 79), dessa limpeza dos valores ideológicos e estéticos do Império, não escapou Pedro Américo, futuro senador pela Paraíba e constituinte republicano.

> *Em 1890 foi o ensino artístico oficial sujeito a uma reforma. Estabeleceu-se uma luta entre 'novos' e 'velhos'. Foram removidos todos os 'velhos' mestres. Vejo ainda hoje o maior dos nossos artistas, que por si só vale toda a geração passada e presente, Pedro Américo, implorando ao senador Antônio Lemos, um lugar de professor de desenho em uma escola na cidade de Belém do Pará.*

Apesar dessas dores de parto, dessa nova mentalidade pública, os méritos da antiga AIBA são inegáveis. Ela já havia sustentado, durante quase um século, e ampliado corajosa e isoladamente o espaço institucional do ideal da arte num ambiente adverso desfavorável, como parte importante de um projeto civilizatório brasileiro (Marques dos Santos, 1997: 127/146). A instituição originada na AIBA, a ENBA na Primeira República, levou adiante o projeto civilizatório recebido. Permaneceu coerente com o Estado Central, frente a diástole dos estados republicanos autônomos, como Arantes do Vale escreveu (1997: 347).

> *A implantação do ensino teórico de artes no Brasil foi correlata à organização institucional do país, adequada aos novos tempos. A sistematização do ensino artístico, ficando o mesmo*

*na órbita do estado, teve a função de organização simbólica das nacionalidades nascentes*.

As obras de arte, que já durante o regime imperial brasileiro haviam realizado o processo da geração do imaginário coletivo, foram preservadas ou pouco transformadas. Nas artes, o novo regime republicano, valeu-se também do lema '*conservar melhorando*'. José Murilo Carvalho descreve (1990) como os símbolos nacionais, a bandeira e o hino sofrem alterações sem se desvincular das antigas molduras visuais ou sonoras do império brasileiro. O apelo popular e a busca da estetização simbólica do novo regime, estão expressos, em Porto Alegre, no monumento[197] à Júlio de Castilhos[198], inaugurado em 25 de janeiro de 1913[199], dia do terceiro retorno ao poder de Borges de Medeiros. Obra erguida, a partir de 27 de julho de 1910, durante o governo de Carlos Barbosa, modelada na técnica da França por Décio Vilares, aluno e docente da AIBA e orientada na eclética concepção positivista de arte.

O estudo da figura e da clientela do pintor Pedro Weingärtner constitui uma amostra acabada do contraste entre a política cultural republicana no Rio Grande do Sul, em oposição à política cultural artística imperial. Weingärtner como amigo pessoal e bolsista de D. Pedro II, foi uma peça da representação e do imaginário integrada à corte imperial e como tal associado à representação do antigo regime. O seu vínculo com o novo regime tornou-se problemático, como aquele dos dois anos (1891/ 2) nos quais permaneceu no ENBA como professor de Desenho Figurado (Guido, 1956: 53/5). Houve na imprensa um tremendo alarido contra o pintor, segundo Guido, (1956: 112/ 5)[200], quando, em setembro 1908, o governo Carlos Barbosa lhe encomendou uma obra pública para a sala de visitas de um vaso de guerra brasileiro. Os homens, que integram o governo republicano, o respeitam, mas não o estimulam e o perseguiam quando o governo republicano encomendava oficialmente uma pintura. Não admira, pois, que em momento algum houvesse registro de cogitação do seu

---

[197] - **[F4. 052]** Vilares, Décio: monumento a «Júlio de Castilhos» Praça Marechal Deodoro (Matriz) Porto Alegre - RS. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[198] - **[F1. 021.1]** CASTILHOS, Júlio. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[199] - Doberstein, 1988, f. 86

[200] - *Correio do Povo*, 12.06.1909. (apud Guido, 1956: 114).

nome como membro oficial da CC-ILBA-RS, apesar de satisfazer o requisito de residir em Porto Alegre, a partir de 1920 até a sua morte em 1929, como exigia o estatuto dessa Comissão. Mesmo as suas ausências de Porto Alegre, não eram tão longas[201], onde trabalhava e expunha assiduamente. Mas, quando muito, era convidado discretamente por Libindo Ferrás para fazer banca[202] nos exames finais da Escola de Artes do Instituto. A sua fama de pintor foi usada para legitimar a instituição republicana de arte através do convite de um agente isolado e encabulado[203]. Mas essa se abstinha de qualquer outro vínculo comprometedor. A garantia da atividade de pintor era a clientela formada pela nova burguesia emergente que comprava a obra de Weingärtner. O estudo mais acurado da sua clientela nos forneceria uma tênue amostra pontual do rarefeito sistema de artes sulino da época[204]. Mas isso ainda está para ser feito. No plano da reprodução da vida artística Pedro Weingärtner não teve, nem escola nem discípulos que reivindicassem a continuidade de sua obra, como registra Ângelo Guido (1956: 105): "*Nunca lá* (atelier de Weingärtner) *encontrava alunos e discípulos, que não os teve o pintor"*. Essa reprodução deveria ser fruto de uma instituição.

A construção dessa instituição fornece uma amostra da corajosa atitude republicana da criação de uma Escola de Artes, num conjunto praticamente vazio do sistema de Artes Plásticas. Deveu-se ao grupo dos fundadores do ILBA-RS a qualificação inicial dessa instituição, garantindo a sua continuidade de reprodução através da instalação de um processo civilizatório onde se aliou com outras categorias profissionais. Mesmo se essa instalação no mundo concreto não correspondesse às suas idéias, o seu projeto deveria ser levado adiante, como ensinou Marques Júnior

---

[201] - A presença e os contatos de Pedro Weingärtner com Porto Alegre, são mais assíduos do que normalmente se divulga. Para acompanhar a presença de Weingärtner em Porto Alegre, basta consultar Guido, 1956 ou os registros dos jornais da época.

[202] - ***{024Relat}*** Relatório de Libindo Ferrás a Victor Bastian. Vice do IBA

[203] - Evidente que esse constrangimento, diante Weingärtner, não só era político, mas também econômico, devido a pouca retribuição que a instituição republicana podia oferecer pelo seu trabalho qualificado do mestre. Relatório de Libindo Ferrás de 1920.*{028Relat}*

[204] - É possível entrever o círculo de amizades de Pedro Weingärtner no registro de Doberstein (1999, fl. 91) "*em novembro de 1913, no salão nobre do Correio do Povo formou-se o Centro Artístico, uma associação que tinha por finalidade 'desenvolver o gosto pelas artes'em nosso meio. Estavam presentes na reunião de formação os senhores Victor Silva, Benjamin Flores, Emílio Kemp, Mansueto Bernardi, Leonardo Truda, Raul Totta, Pedro Weingärtner, Dr. Fábio Barros, Irineu Trajano Lima, Lauro de Oliveira e Dr. Mario Totta"*. Esse Centro de Artes promoveu uma exposição de Weingärtner, que vendeu quinze das trinta e três obras oferecidas, segundo as pesquisas de Doberstein. É de supor que aqueles que adquiriram essas obras pertenciam a esse Centro. Mansueto Bernardi, Leonardo Truda, Fábio de Barros e Mário Totta (Ver biografia de Totta in: RAMIREZ, Hugo «Cem anos de vida acadêmica no Rio Grande do Sul» **RS letras**, Porto Alegre, **n$^{os}$ 9/10**, Nov.dez 2001 e jan.fev. 2002, suplemento, 4 p) eram na época, ou serão depois, membros ativos da CC-ILBA-RS

(1967, f.2) "*A história das instituições não corresponde à história das idéias, mas tão somente marca o desfecho de inspirações em choque, o predomínio ou o equilíbrio num regime de disputas ou opções*". Adivinha-se aí a homeostase que Wright Mills descreveu (1975: 315) e exigindo uma estrutura social equilibrada para se tornar efetiva. Não é só a reunião de grupos ou de pessoas que fazem uma instituição, mas ela deve possuir uma base social estável, atravessada por um interesse[205] comum. Apesar de todos os problemas vistos anteriormente, o projeto do ILBA-RS, que a Primeira República propunha, estava ancorado na vida coletiva e poderia ser abraçado por toda a sociedade sul-rio-grandense.

### *1.2.2 - A mantenedora cria a forma institucional do ILBA-RS.*

Os agentes institucionais enfrentaram a realidade opaca onde tudo ainda estava para se fazer. Eram movidos e orientados pelo interesse comum do seu sonho civilizatório, capaz de projetar-se muito além das suas vidas e da natureza contingente, constituindo uma instituição educacional para durar. Nas atas de suas reuniões e nos documentos inaugurais do Instituto[206], é possível surpreender as suas intenções e a forma pela qual deveria dar-se a criação da instituição voltada para as artes. Já na segunda reunião trataram da reprodução institucional do projeto numa larga visão em direção ao futuro, como foi explicitado no Livro de Atas nº I: *"Nossa associação é constituída para durar por tempo indeterminado, por consequencia devemos pensar desde já no modo de substituir ou renovar os seus atuais membros"* (em 01.05.1908, f.3v). Para que esse objetivo fosse atingido na instituição, era necessário definir o que deveria ser remetido para esse futuro para garantir a sua reprodução indefinida, explicitando o que não poderia faltar à teleologia imanente da instituição. Na compreensão do grupo fundador foi aprovada a seguinte proposta que excluía e, ao mesmo tempo permitia caracterizar as forças dessa teleologia imanente que deveria governar o Instituto conforme escreviam no Livro de Atas nº I da CC-ILBA-RS

---

[205] O interesse na sua etimologia latina (*inter est*) pode ser entendido aqui como '*aquilo que está entre*' (Arendt, 1983: 239). É esse '*inter-est*' que gerou a alma nesse corpo institucional para o desenvolvimento das artes. A mesmo tempo é notável a semelhança com o que Foucault escreveu bem depois (1995: 183) "*o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles*".

[206] - ***{008DOC}*** Documentos originais e cópias do Arquivo do ILBA e ***{009DOC}*** Documentos reproduzidos dos 10 primeiros anos do ILBA

> *"O que constitui a pessoa jurídica em associação do tipo da nossa, não é propriamente o conjunto dos sócios; é antes o seu patrimônio, o qual no caso ocorrente, será formado pelas doações e liberalidades das pessoas que verdadeiramente se interessem pelo desenvolvimento das artes entre nós".* (em 01.05.1908. f. 3v).

Assim, o que constitui o corpo e o patrimônio físico do Instituto foram as doações e as liberalidades comandadas pelo interesse da arte. Tentava-se, assim, excluir qualquer interpretação que pudesse levar ao uso inadequado do corpo do patrimônio institucional pela apropriação individual do poder institucional. No mesmo texto, os fundadores preveniam o Instituto de qualquer possibilidade de sua apropriação por algum grupo ou pessoa para fins menos nobre. *"Não se trata de auferir lucros ou vantagens de qualquer espécie, mas pelo contrário, de prestar serviços".* Explicitando que a instituição não deveria ter fins lucrativos, colocavam o princípio da gratuidade institucional. Ela tornava-se um permanente '*vir-a-ser'* como se entende aqui o '*NÓS*'. A previsão da apropriação de «*vantagens de qualquer espécie*» arredava também a possibilidade de o Instituto tornar-se uma plataforma de um carreirismo institucional individual ou uma '*pedantocracia*', tão temida pelos positivistas ortodoxos. O '*prestar serviços'* caracteriza o Instituto e o levou a se constituir num *processo* flexível, como na concepção de Arendt (1983: 297), em vez de uma estrutura rígida e acabada. O processo institucional de "*prestar serviço"* estava apto a acolher e orientar tanto a vida cultural coletiva (NÓS) e individual (EU) com as mais contraditórias expressões de autonomia da arte. O '*prestar serviços*' mantinha a instituição no alto de um elevado ideal, mas também dialética e constantemente vinculada com a natureza. Essa representação era simétrica e inspirada na própria vida, que também é gratuita, encerrada em limites definidos, mas flexíveis e com um incontrolável impulso para se reproduzir por meio da busca '*para durar por tempo indeterminado*'.

a busca '*para durar por tempo indeterminado*' expressa-se, na presente tese, pela '*a teleologia imanente institucional*' da arte. A extrema cautela dos fundadores em construir uma instituição para um *tempo indeterminado*, *impessoal* e *gratuita*, levou a Comissão Central também a pensar na autonomia face ao aparelho estatal e religioso. O campo artístico deveria ser afastado da heteronomia das ideologias, partidárias e religiosas. Era necessário emancipá-lo *"de qualquer contraste official, não fazendo*

*depender de dogma algum, de doutrina alguma, de interesse algum, em suma, libertando de todos os óbices"*[207] e que era uma citação adaptada da carta republicana sul-rio-grandense de 14 de julho de 1891. Explicita-se a autonomia que o ILBA-RS tomou em relação ao mundo dos dogmas, da política partidária e economia rural. Formalmente não se convidaram representantes da Igreja Positivista ou Católica[208] ou agremiação política ou rural para os 25 membros da Comissão Central, apesar dos visíveis vínculos dos membros individuais da CC-IBA-RS tanto com o positivismo como com o clero católico[209], com o mundo político partidário e rural.

O Rio Grande do Sul estava passando para novas formas de produção com tímida emergência de projetos de industrialização[210] que impunha uma progressiva concentração urbana[211] e adequação do homem rural ao novo meio. Havia, pois, necessidade de equipamentos institucionais urbanos para abrigar, modelar e dar um rumo para essas novas necessidades. As instituições eram indispensáveis tanto no campo produtivo como no campo social e cultural, visível no progressivo aumento de votantes[212], como resultado da alfabetização. Por isso, o convite não foi apenas para pessoas avulsas, mas para nomes de representantes de categorias produtivas urbanas, excluindo o produtor rural avulso. A ênfase na inclusão das categorias produtivas urbanas revela a necessidade de implementar as artes de aplicação

---

[207] - Correio do Povo, 22.04.1908 ([Cópia doa Arquivo do IA-UGRGS]).

[208] - A ausência nominal não significava, para o futuro, a exclusão de fato das correntes confessionais que tradicionalmente se dedicam à educação no RS. Esse fato torna-se mais explicito quando as Escolas Livres se reuniram na UPA sob '*a absoluta e inteira anuência*' do Senhor Arcebispo na palavra do General Flores da Cunha (Silva et Soares, 1992: 43). Entre os agentes universitários, de origem confessional, seria possível citar a figura de Balduino Rambo SJ e do lassalista Irmão José Teodoro, no campo das Ciências Naturais (Silva et Soares, 1992: 64) do marista Irmão José Otão como banca de Matemática no Curso de Arquitetura do IBA-RS **[F2. 014a]**. Da confissão luterana convém ressaltar as obras de Oscar Machado - Reitor do IPA e do bispo José Campos. Um dos vínculos pessoais mais fortes entre esse projeto republicano e a Pontifícia Universidade Católica do RS deu-se através de Armando Câmara, reitor da URGS.

[209] - Alguns dos membros da Comissão Central, dez anos depois da fundação do Instituto, irão figurar na Comissão da Construção da Catedral Gótica de Porto Alegre **[F2. 003]** e **[F2. 004]** Comissão construtora da Catedral de POA (Becker, 1919). Há um caso de um membro que pertence à Comissão Central em 1908, à Comissão da Catedral em 1919 e é membro ativo da capela Positivista de Porto Alegre (Soares, 1998). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[210] - **PESAVENTO**. Sandra Jatahy. **História da indústria sul-rio-grandense.** Guaiba : RIOCEL, 1985, 123 p.

[211] - Em 1840 a população do campo era 68,74% . Em 1872 de população de 10 milhões 31% estão em cidades como mais de 30.000 habitantes. Em 1890 são 24%; em 1900 são 36% e em 1920 são 51% (síntese a partir de Faoro, 1975, p. 620).

[212] - Esse projeto de alfabetização, segundo Faoro (1975, p. 590) concede vantagens políticas ao RS quando "*os 103.000 votos da Bahia, 1898, caem para 61.00 em 1910, enquanto o total nacional se elevou de 462.00 para 628.000. O Rio Grande do Sul, em 1906, ultrapassa proporcionalmente a Bahia, com 42.000 votos, para atingir, em 1910, 67.000. Em 1930, O Estado sulino consegue alistar o dobro dos eleitores da Bahia, graças à maior alfabetização de seu povo*".

industrial[213]. O próprio Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul foi perfilado nesse projeto de apoio ao ensino das artes de aplicação industrial, como está explícito no artigo 1º do seu primeiro estatuto:

> *"Art. 1º -...".§ único - Este ensino será feito mediante cursos systematisados, formando dous grupos, ou secções distinctas (:..) a ESCOLA de ARTES, compreendendo a pintura, a escultura, architectura e* ***as artes de applicação industrial***"[214].

Como a Escola de Engenharia havia tomado , em 1906, a iniciativa de fazer funcionar a sua '*Escola de Artes e Oficios'* (Parobé), o Instituto poderia ser concebido como um vértice desinteressado, puro e ideal da arte[215]. Esse vértice poderia gerar, nas Artes Plásticas puras, obras perenes e transcendentes para além da natureza do seu consumo e da sua obsolescência nas concepções de Arendt (1983: 41 e 289), remetendo aos artesões a motivação e o espaço para trabalhos de aplicação industrial.

O Instituto passou do mundo das idéias para o mundo prático. Mas antes de começar a agir, era necessário definir um espaço para prestar os serviços e onde todas as ações subseqüentes pudessem ter lugar. O espaço era o domínio público e a estrutura que a capital do Estado oferecia na qual se aliaram, na mesma tarefa, o legislador e o arquiteto[216].

A Comissão Central-ILBA-RS respeitava o limite de que '*nem sempre é possível tudo em todos os lugares'*. A inexistência de um sistema de artes, de uma tradição artística anterior consolidada, as distâncias geográficas e a fragilidade dos meios de comunicação, colocaram limites rigorosos para a emergência da instituição sonhada.

---

[213] - Nisso também é possível ver uma busca de sintonia com que acontecia na acelerada urbanização da Europa no final do século XIX e, em especial, na França, onde Monnier (1995, p.214) registra que"*respondendo à necessidade de formar profissionais das indústrias de arte, a doutrina republicana favorável à instrução pública, procura uma resposta moderna ao problema do ensino das artes aplicadas aos ofícios (...) essa questão do ensino mobiliza a partir de 1880 os políticos esclarecidos"*.

[214] - Primeiro estatuto do ILBA-RS aprovado pela CC-ILBA-RS em 14.08.1908. Destaque do autor.

[215] - Os dois patamares são passíveis de verificação Carlos Barbosa nas suas mensagens à Assembléia dos Representantes de 1909 – 1912 e do Secretário de Negócio do Interior do Estado Dr. Protásio Alves no seu relatório de 1922. Neles se confiava '*as artes e ofícios*' ao futuro Instituto Parobé, **[F4. 035f]** Logotipo do Instituto PAROBÉ. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**. Cabia ao ILBA-RS a arte no seu aspecto mais desinteressado de uma aplicação imediata.

[216] - Esse processo ideal foi descrito por Hannah Arendt (1983, p. 254). Nessa concepção o ethos do cidadão que irá socorrer o primeiro momento do Instituto, se regerá e será condicionado pelas leis do espírito da república romana, no qual o Estado precedia o indivíduo e não da polis grega onde o Estado era formado e era precedido pelo indivíduo.

Nas condições que encontrava a instituição não podia pretender um papel muito amplo no sistema das artes. Esse limite hoje é percebido na comparação com as condições de criação de outras academias de arte, antes e depois da fundação do Instituto. Na origem da AIBA, que, no início do Império oferecia um quadro completo no seu magistério, formado e comandado por artistas com circulação na corte e na sociedade do Rio de Janeiro. A Academia Argentina se propunha em 1936 *'a investigação sobre as múltiplas problemáticas que a arte suscita*'[217], enquanto o ILBA-RS investiu, em 1908, num nítido projeto de criação e reprodução das artes, dedicando-se apenas à educação e das '*artes e ofícios*' e remetendo para um segundo momento o seu desenvolvimento interno pleno e sua expansão num sistema de arte.

No limitado mundo cultural da época e local, o trabalho da consolidação, empreendido pela Comissão Central, aproveitou todas as oportunidades, os espaços e os agentes disponíveis. Aproveitou a oportunidade de um governo simpático a essa iniciativa Todas as lideranças dos municípios do Rio Grande do Sul foram sondadas e envolvidas no projeto.

### *1.2.3 – Os limites enfrentados para constituir a mantenedora do Instituto.*

Na homeostase entre competência das artes e os seus limites institucionais, impostos pelo campo de produção, mostraram quais os valores eram possíveis[218] cultivar na arte local. É nessa circulação local do poder da arte que se constitui o seu valor referenciado pela sociedade, como Bourdieu afirmou (1996a: 259) que "*o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção*". Visto por esse ângulo, o Instituto tinha pouca perspectiva otimista pois, da parte das lideranças municipais das Comissões Regionais, houve participação mínima, expressa em minguadas contribuições pecuniárias. Os cem contos de réis esperados ficaram reduzidos para cinqüenta e um[219]. O número de sócios contribuintes ficou muito

[217] - Um exemplo muito posterior à fundação do Instituto de uma instituição que não possui alunos é a Academia de Belas Artes da Argentina que "*Desde su fundación, en 1936, la Academia Nacional de Bellas Artes viene trabajando en la promoción no sólo de las artes plásticas y la historia y la crítica de arte, sino también de música, la arquitectura y el urbanismo. La Academia se ha convertido en una entidad de amplia participación en el ámbito de la cultura argentina, especialmente como foco de investigación y reflexiones sobre las múltiples problemáticas que suscita Ela contemporáneo en el contexto nacional, latinoamericano y mundial*" La Nación Line (16.01.2000) setor: Arte

[218] - "*O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção*" Bourdieu, 1999, p. 259

[219] . Esses valores em 1908, convertidos num câmbio médio de 3$200 para 1 dólar, essas cifras equivaleriam Us$ 31.250 e Us$ 15.937 respectivamente. Ver as tabelas de conversões de câmbio No CD- ROM – Disco 8. ANEXOS Pasta 8.4: Estatísticas.

aquém do que os idealizadores imaginavam contar para constituir o Instituto. No dia de sua fundação, a própria Comissão Central iniciou as suas atividades efetivas com quinze integrantes, apesar dos convites e compromissos dos vinte e cinco membros da Comissão Central. Nem o presidente do estado (governador) compareceu[220], apesar da reunião celebrar-se no espaço público do governo bem como ele também não poder garantir uma rubrica para o ILBA-RS no orçamento estadual[221] como havia acontecido com a Escola de Engenharia que recebia 2%, depois 4%, do orçamento estadual.

A vitória, sobre esses limites, faz com que o dia de 22 de abril fosse a data festiva a anual[222] a celebrar no ILBA, IBA-RS e IA-UFRGS. Com essa celebração, tenta-se reverenciar e preservar a teleologia imanente na gênese do Instituto, empreendida contra todos os reveses anteriores e previsíveis, união necessária aos filhos do estado, das categorias profissionais e de todo o sistema das artes. Com essa união ganha sentido o texto com o '*fiat creador*' que publicaram nos jornais desse dia. Pensamento síntese daqueles 25 membros da Comissão Central que organizaram o Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, apesar de todas as contingências e limites.

Outra oportunidade para fundar o ILBA-RS estaria muito remota, se os organizadores tivessem recuado diante de todas as dificuldades que podiam prever naquela noite outonal e chuvosa de 1908, quando se reuniram na Biblioteca do

---

220 - "*Tendo, devido ao mau tempo, deixado de comparecer diversos membros da referida commissão..[...] o dr. Carlos Barbosa deixou de comparecer, por continuar enferma sua exma esposa*". Correio do Povo 23.4. 1908 (cópia do arquivo do IA-UFRGS)

221 - Para poder acompanhar os recursos disponíveis no governo do Estado dispunha para a sua administração pública é significativo o quadro da receita, despesas e saldos totais, no período da formação e existência da CC-ILBA-RS.

| Qüinqüênios | RECEITA | DESPESA | Saldos |
|---|---|---|---|
| 1898 - 1902 | 10.051:579$189 | 8.545:827$787 | 1.505:751$397 |
| 1903 - 1907 | 10.787:037$699 | 10.109:031$800 | 678:023$768 |
| 1908 - 1912 | 15.504:511$212 | 11.678:874$809 | 3.825:636$403 |
| 1913 - 1917 | 21.564:593$960 | 16.150:101$324 | 5.414:492$636 |
| 1918 - 1922 | 38.387:128$934 | 26.985:076$854 | 11.402:052$080 |
| 1923 - 1926 | 114.746:129$878 | 96.721:050$194 | 18.025:079$684 |

ALMEIDA, João. Pio de. **Borges de Medeiros**: subsídios para o estudo de sua vida e de sua obra. Porto Alegre: Globo,1928, 335p

Considerando o valor pretendido para iniciar o Instituto seria de 0,64% da receita qüinqüenal do Estado ente 1908 até 1913. O valor arrecadado chegou a apenas 0,33% dessa mesma receita. Evidente que o orçamento do ILBA-RS não dependia do orçamento estadual. "*A lei financeira é tudo, porque sem ela o governo terá de oscilar fatalmente entre a revolução e o despotismo. Augusto Comte não trepidou em afirmar que a composição do orçamento a votação do imposto envolvem uma questão capital para a sociedade e mais importante que a própria controvérsia sabre formas do governo*". Borges de Medeiros in Almeida, 1928, p. 114.

222 - Segue-se também o costume da EBA-UFRJ que celebra o dia 12 de agosto como a criação da sua predecessora em 1816, constando no calendário cívico brasileiro como o '*dia da arte*'.

Estado. Para se ter uma idéia dessas dificuldades, basta lembrar que o Instituto foi o último da série dos '*cursos superiores livres*' que se constituíram em Porto Alegre. O retorno de Borges de Medeiros ao poder em 1913, a Primeira Guerra Mundial e a decadência nas receitas provindas das charqueadas, muitas delas se extinguindo, não acenavam com boas perspectivas para um gesto semelhante praticado naquela noite. Assim, as lideranças que estavam no poder, se propuseram tomar a iniciativas imediatas. Fariam isso enquanto pudessem ainda ser os protagonistas. A ameaça a sua liderança estava latente, como escreveram "*Faça-se a Academia de Bellas Artes que deve ter o amparo que merecem todas as tentativas aproveitáveis, mas não se tome ocasião por oportuna para malsinação ao partido republicano, aos homens eminentes e às suas fulgentes tradições de apego ao bem público*"[223]. Sente-se nesse texto um velado temor de perder a ocasião. Não aproveitando essa oportunidade, podiam prever reais possibilidades de a oposição empolgar o poder e levar a representar-se a si mesmo e organizar-se no Rio Grande do Sul, em estruturas antagônicas ao projeto de regime republicano que esse grupo defendia. Em 15.11.1907, dia na eleição do presidente Carlos Barbosa, isso havia ficado flagrante e na greve dos ferroviários em Santa Maria, que se alastrou pelo Rio Grande do Sul dois meses antes da fundação do ILBA-RS[224]. É possível dizer que essa ameaça não era imaginada ou abstrata, considerando os prodigiosos líderes federalistas capazes de colocar um antagonismo violento, como aquele que explodiu depois, em 1923[225].

Todo o período do governo de Carlos Barbosa[226] manteve-se sintomaticamente imune aos levantes populares ou líderes oposicionistas que o desafiassem, em especial na área simbólica, política ou militar. Se verificarmos o número de realizações

---

[223] - *A Federação*, 08.04.1908, (cópia do arquivo do IA-UFRGS).

[224] - Barbosa Lessa escreveu (2000, p .7) que uma dissidência do PRR, o Partido Republicano Democrático, lançou Fernando Abott em 1907 para presidente do RS contra Carlos Barbosa. E antes da posse (25.01.1908) de Carlos Barbosa, os ferroviários, que apoiavam Abott, paralisaram os trens do estado em Santa Maria, apesar de o irmão de Carlos Barbosa ser ministro dos transportes do Brasil. BARBOSA LESSA «Uma administração de causar espanto» **Zero Hora.** ano 37. **n.º 12.877,** caderno de Cultura, p.7, 18.11.2000.

[225] - A data de 1908 está colocada simetricamente entre os anos 1893 e 1923. As dificuldades de 1923, já são previsíveis na capa da revista *Kodak* de dezembro de 1922 **[F4. 028]** KODAK: 12/ 1922 em que '*o Ano Novo de 1923 retira Borges do Palácio do Governo'*.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[226] - **[F1. 014]** BARBOSA GONÇALVES, Carlos. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

de cunho cultural, implementadas durante o seu governo[227], é possível avaliar o esforço realizado para visualizar o seu poder. Essa representação foi muito mais pelo poder simbólico de um projeto civilizatório, do que pela apresentação de armas. O período de governo de Carlos Barbosa pode ser caracterizado como uma verdadeira afirmação simbólica através da construção de prédios públicos, urbanização e monumentos. Nesse contexto é possível visualizar a ação, a competência política e simbólica do esforço da Comissão Centra. Competência política na qual foram envolvidas as figuras de proa do governo estadual e dos municípios na criação e administração do Instituto. Competência simbólica no aparato do marketing com que se revestiu a criação do ILBA-RS[228].

Esses agentes tinham a possibilidade de instaurar uma nova instituição num espaço virgem, sem pesadas tradições e concorrentes no campo da arte. Podiam ficar tranqüilos quanto às associações combativas de artistas e uma '*Assembléia de Representantes'* que Júlio de Castilhos havia se encarregado de reduzir, pela "*Carta de 14 de Julho*", a um aparente legitimador das mensagens anuais contendo o orçamento do executivo e a ser apenas referendado por eles[229]. A Comissão Central podia agir livremente nesses dois espaços e inovar. A CC-ILBA-RS e, por extensão as

---

[227] - Numa rápida visão do período administrativo de Carlos Barbosa é possível destacar, só em empreendimentos físicos, desde ao início da construção da construção doa Palácio Piratini e do monumento **[F4. 052]** a Júlio da Castilhos (inaugurado em 25.1.1913) até as obras construídas sobre o aterro que modernizou o porto da capital. Teve destaque a ação de um dos seus secretários de obras, o engenheiro Cândido José de Godói. O irmão de Carlos Barbosa, José Barbosa Gonçalves era ministro da Viação e como tal implantando novos portos no país e no estado (Rio Grande-Pelotas-Porto Alegre-Uruguaiana). Trens frigoríficos revolucionaram e ampliaram o comércio da carne no Rio Grande do Sul e no Brasil. Simetricamente essas inovações estavam tirando os antigos charqueadores do espaço econômico e conseqüentemente gerando antagonismos dos deslocados ao poder que tomava tais iniciativas. BARBOSA LESSA «Uma administração de causar espanto» **Zero Hora** ano 37, **n º 12.877**, caderno de Cultura, p.7, 18.11.2000. Pio de Almeida, ao escrever (1928, pp.70/1) a trajetória administrativa de Borges de Medeiros atribui a Carlos Barbosa um "*espírito formado dentro das normas austeras da política republicana, que teve como lema invariável de ação* ***conservar melhorando****, a sua administração, em todo qüinqüênio, foi um esforço contínuo, sincero e eficiente no sentido de desenvolver e incrementar, sobre as bases lançadas pelo seu eminente antecessor no decênio precedente, todas as forças produtoras do Estado*". Além das homenagens, da atribuição de seu nome a municípios e a lugares públicos, Jaguarão possui a Fundação Carlos Barbosa, auto-sustentada pelas rendas das propriedades agrícolas que esse médico possuía no se município de a sua origem. Nesses local concentra-se a base de dados, tanto de sua pessoa, como da sua administração e da sua época.

[228] - Não cabe estudar essa faceta pela qual os jornais, a visibilidade do Palácio do Governo, as guarnições militares e a festa popular promovida na praça da Matriz (Marechal Deodoro) (in *A Federação* 22.07.1908) e o lugar esse ato da fundação concorreram. Seria possível recuperar, pelos periódicos da época, o processo para dar visibilidade pública ao evento da fundação.

[229]- Para conhecer o papel da Assembléia dos Representantes (1891-1930) e Assembléia Legislativa (1935-1937) consultar TRINDADE, Hélgio, «Poder legislativo e autoritarismo no Rio Grande do Sul» in **Estudos Ibero-Americanos.** Vol. VII **n.º 1-2**. Porto Alegre : PUCRGS 1981 pp. 222-7. Uma das suas conclusões, depois de transcrever em quatro volumes suas atas, foi "*as assembléias políticas Rio Grandenses tiveram, mais do que a interpretação corrente tema admitido, um papel crucial no processo de transformação do sistema político [...] a Assembléia dos Representantes, mera câmara orçamentária, torna-se, sobretudo, a partir da década dos 20, um canal privilegiado de comunicação política da oposição com a elite política local*"p. 223. E conforme Soares (1998, p.161). "*A Assembléia composta de 48 membros eleitos por voto direto, se reúne anualmente, durante pelo menos dois meses, nos quais examina as contas do exercício findo e vota o orçamento seguinte. Cabe à Assembléia fixar a receita e a despesa do Estado, bem como a criação, aumento ou suspensão de impostos e taxas*",

Comissões Regionais, eram formadas por personagens nascidas e educadas como súditos no Segundo Império brasileiro, contando-se entre membros das comissões regionais do ILBA-RS, ainda vinte anos depois de desaparecer esse regime[230], quem portasse os títulos da nobreza nobiliárquica do Império[231]. O próprio Olinto de Oliveira havia estudado e se formado na Corte[232]. A figura do Imperador, que posava como cientista e amigo dos artistas, associando a arte com a nobreza deveria ser substituído, no imaginário popular, por outros atores sociais[233].

Mas o projeto civilizatório, por sua natureza, é compensatório da violência[234]. É possível incluir o projeto do ILBA-RS como parte do projeto civlizatório compensatório ao uso dos instrumentos repressivos do poder[235]. Como tal, a fundação do Instituto poderia soar, para os seus membros e para o consumo coletivo, como um processo reparador da violência que o recém instalado regime republicano já praticara. Subvertera a ordem imperial, desterrara a figura do '*pai adorado pelo povo imaginado do Império",* na pessoa do Imperador e que segundo Parreiras, (1943, p. 73) "*outros artistas, que mais tarde, quando surgiu a República, tanto o insultaram e molestaram com caricaturas, haviam contado sempre com o discreto e generoso auxílio do Imperador*". As perturbações que foram sufocadas a ferro e fogo, logo após a instalação do jovem regime, as degolas e os encilhamentos econômicos, a que as lideranças republicanas recorreram como expediente para se manter no poder, compunham um cortejo de violências que deviam ser expiadas por um projeto civilizatório compensador. Essa reparação seria através de um ato que de antemão sabiam difícil para os seus ombros e seus bolsos: o de criar e manter, sob a sua

---

[230] - Verificar na lista dos nomes e títulos, a seguir, das 65 Comissões Regionais. Para lançar uma ponte entre as elevadas e frágeis aspirações, uniram-se em grupo, em face da brutal realidade social e política regional. Brutalidades que se manifestaram, em 1893, nos campos sulinos e no sertão baiano em 1897, com a presença dos degoladores gaúchos. Cenas que irão repetir-se em 1923.

[231] - Ver adiante na listagem da Comissão Regional de Bagé esse vestígio imperial. Ver Correio do Povo 11.04.1908 In CD ROM TESE. Disco 8 – ANEXOS arquivo 8.6b

[232] - Não consta que Olinto de Oliveira tenha imitado alguns dos seus colegas de turma, que se recusaram comparecer à formatura da Faculdade de Medicina de 1886, pois quem a presidiria a cerimônia seria o imperador D.Pedro II.

[233] - Mas em momento algum existe algum registro da voz ou idéias dos representantes dos operários e do *bello sexo*, apesar de nominalmente serem membros da Comissão Central. Essa ausência é possível verificar ao ler as Atas da CC-IBA-RS. O máximo que podiam expressar, era a renúncia ao seu cargo. CD-ROM – Disco 4 Arquivo 4.a ***{004 ATA}*** Livro de Atas nº 1 da Comissão Central do Instituto de Belas Artes.

[234] FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Rio de Janeiro : Imago 1974, 109 p(série pequena coleção das obras de Sigmund Freud, livro 8.)

[235] - Sob esse angulo Freud coloca a repressão como um guarda que não deixa passar da escuridão ( do inconsciente ) para a luz (do consciente) aqueles que não lhe agradam. FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise: resistência e repressão**. Rio de Janeiro : Imago 1976, 132 p(obras completas de Sigmund Freud, volume 16, pp. 337-354)

responsabilidade direta, uma instituição da qual só poderiam esperar resultados simbólicos. Nesses resultados seria obtido a concessão da competência para a reprodução de suas idéias republicanas, na mente e nos hábitos do povo, que eles imaginavam representar.

A Comissão Central teve uma vida relativamente curta[236]. Decorreram três décadas entre a sua constituição oficial, em 22 de abril de 1908, e a sua dissolução definitiva no dia 06 de janeiro de 1939. Mas a sua existência contribuiu para expressar as possibilidades e as contingências nas quais seria possível desenvolver um sistema de arte local. Um desses instrumentos foi o seu rigoroso estatuto além dos registros nas atas de todos os seus passos e de uma bem planejada interlocução com a sociedade da época. O estatuto, antes de ser lido como um instrumento jurídico, pode agora ser interpretado como um código consensual que imperava no grupo fundador e que traduzia a consciência dos limites e as responsabilidades a que o grupo se submetia, a partir de sua elaboração[237]. O primeiro estatuto[238] do ILBA-RS, em muitos pontos, era original em relação a outras instituições similares[239]. Ele não deixava nenhuma brecha para o exercício do poder por parte de alguém acima ou fora da Comissão do Instituto, mesmo que essa pessoa fosse alguém do próprio governo.

Ao ler o seu estatuto, é possível verificar que o espaço interno do Instituto, a administração financeira e didática era integralmente exercida pela CC-ILBA-RS. Esse hábito de autonomia cultivada, pela administração do Instituto, talvez explique a complicada relação que Instituto manteve depois com a administração da Universidade de Porto Alegre. Contudo, esse conjunto de expressões de autonomia

---

[236] - ***{010CAT}*** Catálogos de realizações públicas do IBA da CCIBA até 1935. Muitos dos seus fundadores, apesar de possuírem uma certa idade quando fundaram o Instituto, conseguiram ultrapassar amplamente esse período. Apesar da sua obra continuar, os seus nomes e a própria memória da Comissão Central, praticamente se apagaram. Se não tivessem criado o Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS e os documentos que ali depositaram, a sua memória teria se evaporado completamente.

[237] - Para as instituições de arte, com algum projeto civilizatório mais amplo, o estatuto é uma peça fundamental. Em 1563 Vasarai conseguiu dar corpo e continuidade à sua ***Accademia del Disegno*** em Florença, através dos 47 artigos do estatuto, que reunia desde o Gran Duque Cosme de Florença, que os aprovou, os *Capi* que eram 36 artistas, entre os quais se incluía Miguel Ângelo e os *Giovani*, que eram os discípulos. Ver Pevsner, 1982, p.44. Conferir CD-ROM Disco 5 LEIS – Arquivo 1563 – Normas da Academia de Vasari.

[238] - *{007Estat}* Primeiro Estatuto do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul

[239] - Nessas outras instituições o vínculo com a máquina pública era explícito, ou pior, camuflado e implicitamente escondendo o jogo do poder, como aconteceu na França e tão bem demonstrado por Laurent na cadeia 'Institut de France' ➔Academie des Beaux-Arts ➔ Ecole des Beaux-Arts de Paris. Ela analisa e denuncia essa instituição como um câncer do poder público financiado pelo povo francês (Laurent, 1983, p.165-173). A ENBA vinculou-se em todos os períodos de sua existência direta e de forma explicita ao poder estatal. A CC-ILBA-RS recebia também verbas públicas. Mas elas não eram fixas, deveriam ser pedidas, orçadas

dos membros da CC, ajudou a sepultar a sua própria memória, quando essas condições da autonomia, pelas quais lutaram, tornaram-se impossíveis de sustentar. Após 1930, o Estado Nacional intervencionista não só os viu como anacrônicos, mas como potenciais inimigos. O nacionalismo colocou a soberania das '*Escolas Livres'* sob graves suspeitas e desqualificações, como toda a política do coronelismo e das oligarquias regionais.

### *1.2.4- Iniciativas inaugurais da mantenedora na institucionalização da arte*

Diante de tantas dificuldades enunciadas acima, convém olhar para as competências internas da Comissão Central. O Estado sul-rio-grandense colocou-se na posição olímpica de iniciador da tarefa de construir um corpo institucional para as artes. Foi do palácio do governo estadual que partiram as listas e os convites impressos aos eleitos para formar a CC-ILBA-RS. Do palácio também partiram as listas dos nomes individuais que iriam compor as Comissões Regionais nos municípios do Estado.

Como já foi visto, num texto mítico surpreende-se a teleologia imanente que tomava conta dos personagens que criaram o Instituto[240]. Essa representação da criação mítica foi capaz de posicionar o papel do Estado face à tarefa que os membros dessas comissões deveriam exercer no mundo real da cultura sul-rio-grandense. Os membros da Comissão Central tinham urgência em descer à imanência, exercer ali, no concreto, o poder iluminado pelas centelhas dos deuses e dar-lhe uma estrutura objetiva-simbólica apropriada. Estrutura amparada e construída pelos membros da CC-ILBA-RS aos quais interessava a preservação do poder instaurado pelo regime republicano por meio de tantos sacrifícios.

Uma das primeiras iniciativas do governo, logo depois de Carlos Barbosa tomar posse, no dia 25 de janeiro de1908, foi a confecção e o envio de listas de nomes

---

e prestadas contas publicas anuais ao Instituto entendido '*como tudo aquilo que a população tenha contribuído para arte*'. No contraditório é necessário entender o que significa um *projeto civilizatório* de um Estado e de um governo específico.

[240] - O Correio do Povo publicava "*Resultado lógico do evoluir da civilização Riograndense, o Instituto pairava latente na ordem natural das coisas, só a espera que o fiat criador trovejasse do alto, para que ele surgisse de baixo, aparelhado para os lúcidos destinos*". Correio do Povo, 22.04.1908 (Cópia datilografada do Arquivo do IA-UFRGS).

escolhidos para integrar o projeto do Instituto. Os membros da Comissão Central (CC-ILBA-RS) residentes em Porto Alegre foi enviado um convite[241] personalizado e se aguardou a sua resposta, o que é visível nos documentos. Aos integrantes das sessenta e cinco comissões regionais do ILBA-RS foram enviadas folhas[242] para adesões ao Instituto e subscrições pecuniárias. As listas foram elaboradas no palácio com a assinatura do Presidente do Estado. Na tarefa de escolher nomes, é possível associar os médicos Carlos Barbosa e Olinto de Oliveira[243]. A confecção dos convites e fazê-los chegar pessoalmente em mãos dos membros da Comissão, foi confiada a Ezequiel Ubatuba[244], acadêmico formando em 1908 e 'estagiário' da Faculdade Livre de Direito[245] exercendo o cargo de oficial de gabinete do Palácio do Governo. O jornal *Correio do Povo* publicou no dia 01 de abril de 1908, a iniciativa de Carlos Barbosa.

> *"Como é do domínio publico, o dr. Carlos Barbosa, presidente do Estado, aventa a idéia de creação de um instituto de belas artes nesta capital.*
>
> *A idéa do primeiro magistrado do R. G. do Sul tem sido recebida com sympatia e oxalá a vejamos transformada em realidade, para que aqui sejam aproveitadas não poucas disposições artísticas que apparecem e que, por falta de recursos necessários, estiolem-se em nosso meio.*
>
> *Hontem, o official de gabinete do dr. Presidente teve a nimia gentileza de vir, pessoalmente, entregar-nos a seguinte carta dirigida ao nosso companheiro Caldas Junior proprietário e director desta folha, o qual, actualmente, se acha em Buenos Aires".*

---

[241] - ***{003CONV}*** Documentos avulsos do Instituto, Conservatório e Escola –1918.

[242] - **[F5. 002]** Folha de subscrição do Instituto-RS 1908. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

[243] - Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa juntos na mesma imagem em: **[F1. 013]**, BARBOSA, Carlos e OLIVEIRA, Olinto. **[F2. 001]** e **[F2. 002]** Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa **[F4. 030b]** Locatelli: Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1 - F2 - F4.**

[244] - **[F1. 098]** UBATUBA, Ezequiel. Coube-lhe um lugar na Comissão Central como representante estudantil (acadêmicos).

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[245] - A Faculdade Livre de Direito, criada em 17.02.1900, funcionava no prédio construído para o Ateneu Riograndense **[F3. 001]** e no qual ocorreu a reunião fundadora do Instituto. Ao mesmo tempo ali também se constituíra a Escola de Engenharia (1896) e era o local onde funcionavam a Secretaria dos Negócios do Interior e a Biblioteca Pública do Estado.CD-ROM - Disco 6 IMAGENS Arquivo **F3.**

Todos os vinte e cinco membros fundadores, que haviam sido selecionados pelos organizadores do Instituto, receberam um convite nominal com texto idêntico[246] e caligrafia diferente àquele remetido ao diretor do *Correio de Povo* que se transcreve:

> *" Ilmo. Snr. Caldas Junior – Iniciador da fundação de um Instituto Livre de Belas Artes desvaneço-me em vos convidar para a comissão que deve promover a real fundação e organização de tão util estabelecimento, ao qual ligareis o vosso laureado nome, cooperando effectivamente para o desenvolvimento artístico de nossa terra. Confiante em nossa elevada cultura intelectual, espero merecer o vosso franco apoio e concurso.*
>
> *Com mui distinta consideração honrosamente me subscrevo, attento servidor e patrício*
>
> *Carlos Barbosa*

Os nomes, escolhidos para ocupar as 25 cadeiras da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes (CC-ILBA-RS) que receberam o convite foram publicados em listas, absolutamente idênticas, nos dois jornais da capital. O jornal *A Federação* publicou a lista no dia 10 de abril de 1908 e o *Correio do Povo* no dia seguinte.

> *"As comissões que o dr. Carlos Barbosa escolheu para, na capital, fazerem parte da fundação da academia, ficaram assim constituídas:*
>
> *pelo **sexo gentil**, dd. Olinta Braga[247], Amalia Iracema[248] e Julieta Felizardo; pelos **médicos**, Drs. Olinto de Oliveira[249] e João Birnefeld; pelos **engenheiros**, Rodolpho Ahrons; pelos **advogados** Plinio Alvim; pelos **dentistas** e **pharmaceuticos,** Cirne Lima[250]; pelo **município**, dr. Montaury[251]; pelos **industriais**, dr. Possidonio Cunha[252]; pela **magistratura**, dr.*

---

[246] - Existe no arquivo do IA-UFRGS um outro original ***{008DOC}*** *e* ***{009DOC}*** idêntico ao descrito no Correio do Povo endereçado a Libindo Ferrás ***{003CONV}*** além daquele de Rodolpho Ahrons. Índices de separatas de documentos do IBA 1908-1925

[247] - **[F1. 09.1]** BRAGA, Olinta. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[248] **- [F1. 004]**, AMÁLIA IRACEMA **[F1. 004a]** e **[F2. 006]** Alunas de Canto da Profª Amália Iracema CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[249] - [F1. 077.1] OLINTO de OLIVEIRA, Olympio CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo F1.

[250] - No dia seguinte da fundação do Instituto, '*A Federação*' fez uma retificação: *"O sr. Cirne Lima representa apenas os cirurgiões dentistas e não os pharmaceuticos que estão representados pelo sr. Carvalho Freitas"* Esse equívoco esclarece a discrepância do número de assinaturas na ata do dia da fundação, onde aparecem 26 nomes em vez dos 25, anunciados para constituírem a Comissão Central do Instituto. O número de 25 membros era a referência para recompor as 25 '*cadeiras*' dessa '*academia*' conforme as baixas de efetivos sofridas em diversas ocasiões e por vários motivos., como mudança de Porto Alegre

[251] **- [F. 076b]** MONTAURY, José CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

*Joaquim Birnfeld; pela **imprensa**,Gonçalves de Almeida e Caldas Junior; pelo **exército**, Cel Carlos Campos; pela **brigada**, cel Carlos Pinto; pela **armada**,cap.tte. Otávio de Lima e Silva; pelo **commércio**, José Gertum; pelos **operários**, João Petersen; pelos **estrangeiros**, Ambrosio Archer, José Morini[253], G. Pfeifer; pelos **maestros**, Araújo Vianna[254]; pelos **pintores**, Libindo Ferrás[255], pelos **funccionarios**, tte-cel Aurelio Bittencourt e pelos **acadêmicos**, Ezequiel Ubatiba.*

Sob o aspecto que interessa a presente tese, é possível verificar que nas Artes Plásticas existe um único representante oficial. A Música tinha quatro integrantes com três representes do 'sexo gentil' , além de Araújo Vianna. Todos esses profissionais das artes deveriam demitir-se da Comissão Central no momento de iniciar o exercício de sua profissão como docentes remunerados do ILBA, por força do Estatuto que eles iriam redigir e aprovar. A sua autonomia ainda estava para ser conquistada, comprometida pelo número inferior aos amadores e pelas leis que aprovaram o estatuto, contra o seu poder.

Na ótica dos promotores da fundação do Instituto, os membros da Comissão Central do Instituto representavam o mais representativo que era possível reunir na sociedade local. Como amadores, pouco tinham a ver com a arte, a não ser no seu aspecto de sua socialização externa. Muitos deles raramente freqüentaram o Instituto, apesar de ocuparem alí cargos cruciais[256]. Os próprios presidentes podiam permanecer fora do Instituto durante anos[257]. Esses amadores procuravam sintonizar o ideal republicano com as forças urbanas em vias de organização. Buscou-se, assim, o apoio de profissionais de outras áreas, que já se haviam organizado nas suas

---

[252] - **[F1. 036]** CUNHA, Possidônio Mâncio da. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[253] - José MORINI era violinista, pintor, químico e fotógrafo. Ver Francesco, 1961 pp. 136/7.

[254] - **[F1. 012.2]** ARAÚJO VIANA, José de. (desenho de Alice Soares) CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[255] - **[F1. 046b]** FERRÁS, Libindo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[256] - Ao ler as Atas da CC-ILBA de 1908 até 1939 não há um único registro da presença de Adolfo Ahrons, nalguma reunião, apesar de ser um dos 25 (26) membros fundadores do ILBA. Ver CD-ROM Disco 4 – ATAS – Arquivos 4.a

[257] - O intervalo entre a renúncia de Olinto em 1919 até a eleição de Marinho Chaves em 1921 é um período desses. O mesmo fato se repetiu em 1934 quando toda a diretoria do Instituto desapareceu. Esses cargos eram mais formais. O trabalho e o funcionamento eram confiados à diretoria executiva. Assim Tasso Correa terá razão em afirmar no dia 24.10.1933 "*os professores, aqueles que são os verdadeiros sustentáculos deste Instituto, pelo seu trabalho profícuo e honesto - pouca gente sabe disto - não tem garantia de espécie alguma dentro desta casa*". Diário de Notícias, Porto Alegre 26.10.1933. p.4. Conferir em CD-ROM Disco 8 ANEXOS . Arquivo 8.6c

respectivas '*escolas superiores livres*', para que pudessem reforçar a competência daqueles que deveriam ser os candidatos naturais para dirigir a nova instituição, ou seja, os artistas profissionais. Assim, incluíram artistas que possuíam alguma vivência concreta com a criação individual ou coletiva, nas artes no meio local. A escolha dos filhos da terra evidencia a vigência de expressões de autonomia no Instituto, mesmo antes de seu funcionamento. Como tais, possuíam não só a experiência estética, mas uma autonomia em relação aos centros hegemônicos dos outros estados e de outras culturas. Como o projeto civilizatório deveria perpassar todo a região geográfica do estado, o expressavam na designação Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Sob a ótica do projeto civilizatório de origem do Instituto, como culminância dos outros *cursos superiores livres*, Rodolpho Ahrons representava a Escola de Engenharia, Ezequiel Ubatuba e Plínio Alvim a Faculdade de Direito, Olinto de Oliveira, a da Medicina e Carvalho Freitas representava a Farmácia e Cirne Lima a Odontologia. Os legisladores colocaram à disposição da instituição os serviços para criar as formas nas quais os agentes se pudessem mover no espaço público com os elementos jurídico-conceituais. Os construtores, como Rodolfo Ahrons[258], poderiam, assim, convocar os arquitetos e os engenheiros para dar forma física a esse espaço conceitual. Os banqueiros[259], os militares e jornalistas da terra ficavam sob olhar dos estrangeiros com a sua autoridade da neutralidade (Simmel, 1986: 718). O intelectual, em 1908, era o antigo súdito do regime imperial transformado em cidadão, em conseqüência da sua liderança e do seu êxito social, político ou profissional, que ele agora colocava ao dispor da nova instituição.

### *1.2.5 – Todo o Rio Grande do Sul envolvido no projeto do Instituto.*

A relativa calma política e a sustentação econômica, que se podiam vislumbrar no início do governo Carlos Barbosa, animaram os membros da CC-ILBA-RS a enfrentar as dificuldades para instaurar uma nova instituição de arte que tinha características de atingir todo o corpo geográfico da região.

---

[258] - **[F1. 002]** AHRONS, Rodolfo e *{078bAhro}* Ahrons: a personalidade de Rodolfo Ahrons como profissional.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[259] - **[F1. 024]** CHAVES BARCELLOS, Paulino & M.C.e **[F1. 025]** CHAVES BARCELLOS, Pedro.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

Criou-se uma campanha estadual cuja meta, conforme esclarece o *Correio do Povo* do dia 12 de abril de 1908, era arrecadar fundos para a construir o prédio do Instituto.

> *"A sociedade será constituída com o capital de 100:000$000. Divididos em duas mil ações de 50$000. As comissões convidadas, logo após o seu assentimento, se reunirão afim de eleger a sua directoria. O secretário ad-hoc, sr. Ezequiel Ubatuba, fará em tempo, a convocação para essa reunião. Os drs. Vespasiano Correa e Affonso Hebert, funcionarios da directoria de obras publicas, estão incumbidos, pelo dr. Carlos Barbosa, de organizarem a planta do edifício onde deverá funcionar o Instituto de Belas Artes. O local em que será assentada a pedra fundamental ainda não foi escolhido".*

As metas eram relativamente modestas, tendo em vista os gastos com outros prédios escolares de Porto Alegre[260]. A nota do *Correio de Povo* vale, contudo, como uma amostra da transparência e do espírito público como era tratado o assunto. O *Correio do Povo* havia introduzido, no dia 11 de abril de 1908, o tema e já nomeara as pessoas que haviam '*assentido*' ao projeto que estava sendo implementado.

> *"Foram remetidas para o interior do Estado 95 listas afim de serem subscritas pelas pessoas que desejarem contribuir para o patrimonio desse estabelecimento.*
>
> *Aqui ficaram 5 listas suplementares, a cargo da comissão central, 3 das quais a cargo da mesma comissão e outras 2 sob os auspicios do Banco da Provincia e do Banco do Commercio. Sabemos que em uma das listas da capital já foram hontem subscriptas mais de 60 ações. Os snrs. Ambrosio Archer, Pfeifer, José Gertum, cel José Carlos Pinto, capitão Octavio de Lima e Silva e drs. Plinio Alvim e Possidonio Cunha, já responderam, em atenciosas cartas, aceitando o convite que lhes dirigiu o dr. Carlos Barbosa".*

A Comissão de Porto Alegre era designada de CENTRAL pelo fato de sua jurisdição se estender a todo território do Rio Grande do Sul. No interior do estado, foram constituídas sessenta e cinco comissões regionais cujos integrantes foram publicados no *Correio do Povo* no dia 11 de abril de 1908.

---

[260] - Ver adiante, nessa pesquisa, os valores gastos nesses prédios públicos de Porto Alegre.

*"As commissões municipais serão representadas do seguinte modo:*

***Alegrete**, Coronel Ortiz, cel Freitas Valle Filho, dr. Lauro Dornelles e dr João Benício da Silva; **Alfredo Chaves**, cel Peregrino Guzzo; **Antonio Prado**, Innocencio Müller; **Arroio Grande**, Manoel Antonio Maciel; **Bagé**, cel José Octavio Gonçalves, visconde Ribeiro Magalhães, Emilio Guillayan e dr. Figueiredo Teixeira; **Bento Gonçalves**.cel.Balthazar de Bem ; **Cachoeira**, tte, cel. Isidoro Neves da Fontoura, cap. Antunes Araujo e dr. Balthazar de Bem; **Cacimbinhas**, cel Avelino Goulart; **Cangussu**, coronel Genes G. Bento e dr. Cezar Dias;**Caxias**, tte, cel. Vicente Rovêa e cap. Abreu Lima; **Conceição do Arroio**, cel. Manoel Marques Rosa; **Cruz Alta**, Gen. Firmino Paula, drs. Cândido Machado e Augusto Guarita ; **Dom Pedrito**,Cel Longuinho Costa; **Dores do Camaquam**, cel. Manoel da Cunha Vasconcellos ; **Encruzilhada**,dr. Ulisses de Carvalho e tte cel Juvencio Fontoura; **Estrella**, cel. Francisco Brito, Manoel Pontos Filho, Antonio Porto; **Garibaldi**,cel. Jacob Ely e padre Franchetti ; **Gravatahy**, cel. Horacio Gomes ; **Guaporé**, Lucano Conero ; **Herval**, Luiz Avila Siqueira; **Itaquy**, cel Euclides Aranha, drs Tito Lopes e Galdino Santiago; **Jaguarão**, barão de Tavares Leite, dr, Fautino Corrêa, cel. Gabriel Gonçalves e cel. João B. Machado; **Julio de Castilhos**, cel Azevedo ; **Lageado**, cel Oscar Karnal, tte cel. J. M. Mello, João Oliveira e Fritz Jaeger; **Lagoa Vermelha**,cel. Heleodoro Branco, dr. Antonino Machado; **Lavras**, cel. Galvão José de Souza, intendente Samuel Souza; **Livramento**, cel João Francuisco, dr. Moyses Vianna e Dr. Augusto Pereira; **Montenegro**, cel. Alvaro Moraes e Frederico Lampert; **Palmeira**, cel Julio Pereira dos Santos e major Nabuco; **Passo Fundo**, cel. Gervasio Annes e dr. Dario de Vasconcellos; **Pelotas**, cel. Pedro Osório, dr. Joaquim Osorio, Joaquim Assumpção, Edmundo Berchom e cel. Alberto Rosa; **Piratiny**, Francisco Spindola; **Quarahy**, cel. Miguel Correia, cel Olavo Saldanha, cel.João Maximo dos Santos e major Bento Lima; **Rio Grande**, dr. Juvenal Müller, cel. Virgilio Porciuncula Junior e dr. Trajano Lopes; **Rio Pardo**, cel. Francisco Alves de Azambuja; **Rosário** dr. Arnaldo Ferreira e cel. Belarmino Franco; **Santa Cruz**, coroneis Galvão Costa e Vsco de Azevedo e Souza; **Santa Maria**, dr. Vauthier e cel Dutra Villa; **Santa Vitória**, coroneis Manoel de Deus Dias, Francisco Azambuja e dr. Manoel Vicente do Amaral; **Santo Amaro**, Cel. Camilo Prereira; **Santo Angelo**, cel Braulio Oliveira ; **Santo Antonio**, cel. José Maciel ; **São Borja**, general Vargas e Lima, coronel Trois, Antonio Sarmanho e dr. Florêncio Abreu; **São Francisco de Assis**, cel. Manoel Pereira Vianna ; **São Francisco de Paula**, cel José de Moraes Serrano; **São Gabriel**, intendente Menna Barreto, cel Francisco*

*Hermenegildo, capitão Zozimo e dr. Diocleciano Azambuja;* ***São Jerônimo****, dr. Francisco Flores e cel. Antonio Carvalho;* ***São João do Camaquam****, dr. Donario Lopes e Ludgero Ferreira;* ***São José do Norte****, Alberto de Sá e Francisco Pereira;* ***São Leopoldo****, cel Goelzer Netto, Ernesto Silva e padre Lutzen;* ***São Lourenço****, cel Crespo;* ***São Luis Gonzaga****, gen. Salvador Pinheiro;* ***São Sebastião do Cahy****, Pedro Carvalho, Orestes Lucas e Arthur Candal Junior;* ***São Sepé****, Virgílio Silva, Antonio Manoel e Emiliano Brum;* ***São Thiago do Boqueirão****, coroneis Eloy Tuca e Jeronimo Oliveira;* ***São Vicente****, cel. Severiano, José João e dr. Armando Prates;* ***Soledade****, cel Antonil Ferreira e major Julio Cardoso;* ***Taquara****, coroneis Diniz Rangel e Julio Petersen;* ***Taquary****, cel João Pereira e cap. Franklin Praia;* ***Torres****, cel Julio Pacheco;* ***Triunpho****, cel Bibiano Castro e Ribeiro Tacques;* ***Uruguaiana****, drs. Sergio de Oliveira, Romaguera Correa e Rego Lima e Segismundo Kraemer;* ***Vacaria****, cel Abelino Paim, dr, Firmino Paim e cel. Theodoro Camargo;* ***Venancio Ayres****, cel. Thoman Pereira ;* ***Viamão****,intendente e cel. Marcos de Andrade" .*

Aos membros dessas sessenta e cinco comissões regionais foi dirigida a seguinte circular:

*"Ilustre amigo e patrício: Brevemente, por iniciativa minha e concurso de salientes membros de nossa melhor sociedade, fundar-se-á, nesta capital, um Instituto Livre de Bellas Artes, para o ensino theorico e pratico de todas ellas, como, certo, já tereis noticias pelo muito que do assumpto se tem occupado toda a imprensa. Para levar a cabo tão grande e util emprehendimento, preciso, porém, do apoio e concurso de todos os municípios deste estado o que estou certo, de conseguir. E nessa certeza solicito a vossa benevolência, remettendo-vos lista inclusa, afim de que vos empenheis em obter o maior numero possivel de subscriptores das ações, que serão emittidas para a constituição do patrimonio social. Convencido de que facilmente comprehendereis o alcance dessa iniciativa, cujo exito muito de vós depende, antecipadamente vos envio os meus sinceros agradecimentos e como sempre, com a mais distincta consideração, me subscrevo – att. Am. e patrício –*

*Carlos Barbosa – capital, 9 de abril de 1908".*

Não é possível distinguir o quanto esse projeto era alimentado pelas tendências partidárias ou se essa adesão ao projeto do Instituto foi motivada pela crença do ideal da arte. É evidente que existe uma forte carga de sintonia com o Partido Republicano Rio-grandense (PRR) no poder. Mas isso não permite associar o agente ativo na constituição do Instituto diretamente com o PRR. O que é possível vincular entre o projeto do Instituto e o palácio do governo é a confecção da nominata dos agentes do Instituto e o uso do jornal *A Federação*[261]. Trata-se do uso do prestígio e legitimidade do regime no poder pelos agentes fundadores do Instituto e os meios logísticos que tinham ao seu dispor para selecionar um público e municiá-lo de informações. O regime, no poder, lucrava coerência regional, podendo se apresentar unido e legitimado novamente no cenário nacional. Segundo Love (1975: 143) o partido no poder era muito eficaz pois "*a máquina castilhista controlava conjuntamente os municípios coloniais e não coloniais no Rio Grande, e a continuidade disciplinar do PRR ajudou seus chefes a se projetarem ante o cenário nacional por volta de 1910*". O projeto Instituto de Arte não escapou a esse esforço. Contudo, esse fato não permite reduzir o tema do Instituto a uma questão de fidelidade partidária e de moeda de troca. A solução parece ser muito simplista, em especial considerando que o PRR se dissolveu, enquanto o ideal do Instituto se desenvolveu. No seu início, se de fato esse vínculo existiu, mas depois, se desfez sem deixar seqüelas. O vínculo partidário e a sua eficácia, foi desmentido até pelos reduzidos resultados materiais de uma campanha deveria ser bem mais expressivo se tivesse envolvido a fundo um partido, com tanto poder de convencimento e disciplina, como sua propaganda alardeava.

Apesar de todo esse aparato logístico e o trabalho estratégico do palácio, o ILBA-RS teria sido um redondo fracasso, se contasse exclusivamente com os resultados materiais dessa campanha. O projeto foi salvo pelas pessoas que investiram nele, não só nos seus recursos materiais, mas um apoio continuado e abnegado de suas existências ao longo de trinta anos. Essas motivações e esses apoios, reforçam a convicção de que as origens do ILBA-RS pertenceram a um amplo

[261] - O longo e furioso artigo estampado no dia 08 de abril de 1908 na *A Federação* contra *Gazeta do Comércio* que havia colocado dúvidas *"a propósito da fundação de uma Academia de Bellas Artes, A Gazeta do Comércio, atirou-se novamente contra o governo transacto, contra o Partido Republicano"* indica a disposição da defesa de algo que era questão de honra para o PRR e ao mesmo tempo a existência de uma oposição à idéia do Instituto. *A Federação*, 08.04.1908 (Cópia do arquivo do IA-UFRGS).

projeto civilizatório e que é possível interpretar como uma instituição emergente que possui a sociedade como referência normativa e valorativa, como Chauí escreveu (2001: 2). O mérito da campanha foi constituir os membros da sociedade em agentes das comissões regionais e como observadores do Instituto, mesmo que não contribuíssem financeiramente.

No bloco seguinte estuda-se o que aconteceu de fato no processo social, político e econômico da institucionalização burocrática do Instituto.

### *1.3 – Agentes amadores de arte garantem a sua institucionalização.*

Como já foi visto, o mundo da Comissão Central havia começado com uma aposta na administração de Carlos Barbosa como um período favorável para as artes. A ascética figura de Borges de Medeiros, que estava no poder de fato, de uma forma subliminar[262] pelo PRR, foi cuidadosamente contornada. A resistência ao envolvimento da administração pública em instituições de ensino superior, proveniente do grupo da ortodoxia positivista, foi vencida heroicamente pelas categorias profissionais ao criar e sustentar instituições de ensino superior nas respectivas áreas de competência[263]. Na criação do ILBA-RS, os profissionais dessas escolas pioneiras se uniram para fazer surgir a culminância do seu projeto civilizatório. Sabiam da importância da arte, mas Porto Alegre não possuía ainda essa profissionalização para constituir uma escola. Esses profissionais deveriam ser despertados, educados e amparados por essa instituição para caminhar para a plenitude de um sistema de artes.

[262] - Segundo a anotação de Love, (1975: 163) "*entre 1908 e 1913, Borges renunciou ao cargo de Governador, entregue a Carlos Barbosa, mas reteve o controle sobre a política partidária e conservou a palavra final em todas as decisões políticas e administrativas importantes*".

[263] - Implementou-se em 1896, a Escola de Engenharia a partir dessa categoria profissional. (Correio do Povo, Porto Alegre, 21.11.1896 - capa). Dois anos depois os médicos criaram a Faculdade de Medicina. Os advogados se reuniram em 1900 para criar a Faculdade Livre de Direito.

### *1.3.1 - As iniciativas para implementar o ILBA-RS e a noite da fundação.*

Carlos Barbosa[264] era homem do Partido Republicano. Havia ocupado, por decreto, o cargo de Vice-presidente do Estado de Júlio de Castilhos[265]. Foi presidente e primeiro secretário da Assembléia dos Representantes entre 1905-1908. Pela rapidez da iniciativa é possível especular que o Instituto fazia parte de plataforma da sua administração[266] a ser implementada logo após a sua posse como presidente do Estado[267].

Os telegramas internacionais de felicitações pela posse ainda estavam chegando, quando um grupo resolveu aproveitar a oportunidade do aniversário de Carlos Barbosa, no dia 22 de abril, celebrando-o condignamente com a fundação do Instituto Livre de Belas Artes. Na instituição nova que se estava organizando, o acadêmico Ezequiel Ubatuba, oficial de gabinete de Carlos Barbosa e o médico Olímpio Olinto de Oliveira, estavam providenciando diretamente com ele, para que tudo corresse da melhor forma possível no empreendimento[268]. A associação entre os dois médicos queria evitar o voluntarismo de dez anos antes na fundação de um primeiro Instituto, que não prosperou. Implementavam agora tudo o que fosse indispensável ao novo projeto.

---

[264] - Médico, como Olinto de Oliveira, também imunizado do positivismo, sem as asperezas doutrinárias de outros membros da agremiação. Proveniente de uma ambiente cultural mais adiantado do estado como Jaguarão, Pelotas e Rio Grande. Formado na corte em 1875, seguido de uma especialização em Val-de-Grâce na França. Possuía um bom trânsito político regional e nacional. O seu irmão, José Barbosa Gonçalves, também havia sido vice-presidente no governo anterior de Borges de Medeiros e no momento do governo de Carlos Barbosa era o Ministro dos Transportes no governo da União.

[265] - Decreto estadual n.º 05 de 25.07.1893

[266] - A presteza e a prioridade da implementação do projeto do Instituto, faz supor a existência desse projeto no bojo do plano de governo de Carlos Barbosa. Supõe-se que esse plano foi concebido fora das luzes oficiais do PRR, implementado logo após a vitória nas urnas.

[267] - Nelson Boeira escreveu (1980 p. 4) "*o intermezzo Carlos Barbosa, que expressa um período de transição na política gaúcha, com a ampliação das bases sociais do PRR e o início de uma redefinição das políticas econômicas republicanas. Durante esse período, a força ideológica do comtismo entra em maré vazante, bem como a influência política de seus simpatizantes mais ardorosos do PRR*"

[268] - Ao iniciar o mês de abril de 1908 o projeto do Instituto já devia estar pronto para ser divulgado pela imprensa. No dia 08 de abril os convites impressos, para a data e para o evento estavam prontos, assinados pelo presidente do RS. Começaram a ser entregues pessoalmente por Ezequiel Ubatuba secretário ad-hoc do Instituto aos 25 membros da Comissão Central. Os convites para as lideranças locais e as correspondentes listas de adesão começaram a ser enviadas para as 65 localidades escolhidas como sedes das comissões regionais. A semana escolhida, para fundação do Instituto, era a posterior à Semana Santa de 1908. O dia 21 de abril era terça feira, feriado de Tiradentes, patrono da República. "*Dia 21 de abril foi declarado feriado nacional em honra de Tiradentes, como patrono da República, pelo Decreto Federal nº 155-B em 14.01.1890*" (Boletim do MESP, ano 1, **nº 1** e **2**, jan-jun 1931 p. 165). O dia 22 de abril foi escolhido para a fundação do Instituto pelas diversas lembranças que evocava. Era a data do descobrimento do Brasil, o dia em que em 1854, Araújo Porto Alegre foi nomeado diretor da AIBA, além do aniversário de Carlos Barbosa.

A imprensa, favorável ao projeto, entrou firme na campanha[269]. Correspondências pessoais foram enviadas para as lideranças regionais e com certeza afinadas com o partido no governo. O oficial de gabinete do Palácio fez visitas pessoais de convencimento e de busca de adesão ao projeto. Banqueiros foram convencidos a colaborar, tanto pelo prestígio de suas casas como em contribuições em dinheiro.

A data de 22 de abril tornou-se mítica e foi cultivada ao longo de todo o desenvolvimento do Instituto como a sua origem. O dia 22 de abril de 1908 era quarta feira e o *Correio do Povo* circulou com textos em três seções diferentes relativos à fundação do Instituto. Eram notícias e análises do significado do evento. Um deles era um longo artigo[270], na seção 'Tópicos do Dia', que tece uma série de considerações do significado da fundação[271]. Em outra seção registrou que o projeto do prédio do Instituto havia sido confiado a Rodolpho Ahrons. Além disso, reproduz a nota confirmando a reunião. Nesse dia, o jornal *A Federação* se limitou a estampar de forma lacônica essa última nota. Um dos documentos mais reproduzidos na história do Instituto é a ata de sua constituição e que abre o livro n° 1 de Atas[272] da Comissão Central, que formalmente ocorreu às 19 horas do dia 22 de abril de 1908, no prédio do

---

[269] - Depois da polêmica no dia 8 de abril com a *Gazeta do Comércio*, o jornal *A Federação,* publicava no dia 10, a carta-convite, a nominata dos membros escolhidos e que já haviam confirmado a sua participação na Comissão Central, tão bem como a categoria que representavam. No dia 11 de abril o *Correio do Povo* retomava a matéria de *A Federação* do dia anterior, ampliando-a com a nominata dos membros das 65 comissões regionais. No dia 15 de abril, quarta-feira, circula o nº 90 do 25º ano da *A Federação*. Trazia estampado corretamente o seguinte convite:*"De ordem do dr. Carlos Barbosa, convido a todos os membros da commissão promotora da fundação Livre de Belas Artes para uma reunião que terá logar a 22 do corrente, às 7 horas da noite, no salão nobre da Biblioteca Pública, à rua Duque de Caxias, esquina do Marechal Floriano- o secretário ad-hoc Ezequiel Ubatuba"* O dia 17 de abril era 6ª feira santa, a Federação não circulou. No sábado de Aleluia, *A Federação* circulou com o nº 92, sem fazer alusão ao Instituto. No 19, domingo de Páscoa, *A Federação* não circulou. O *Correio do Povo* publicou nesse domingo:*"Sabemos que a idéia da fundação do Instituto de Belas Artes tem tido o mais franco acolhimento por parte de todas as classes sociais. Já foram tomadas acções para a organização desse estabelecimento"*. Na segunda-feira, dia 20 circulou o nº 93 do jornal *A Federação* sem referência ao Instituto. O *Correio do Povo* convidou equivocadamente para a reunião no dia 21 de abril. Nesse dia era feriado nacional e *A Federação* não circulou. O *Correio do Povo* se redimiu e estampou o edital idêntico ao publicado na *A Federação* no dia 15 de abril.

[270] - Devido à síntese das representações do que o Instituto significava naquele momento, esse artigo pode ser atribuído, ao menos na sua inspiração, ao médico-pediatra Dr. Olympio Olinto de Oliveira e no qual não registra o pseudônimo usual, mas sim o de 'Topsius'. Os artigos e criticas de arte no *Correio do Povo* de Olinto de Oliveira, onde ele era o cronista e o crítico que cobria os eventos culturais relacionados com as artes, recebiam habitualmente o pseudônimo Maurício BOEHM (Gonçalves Vianna, 1945, p. 20). Se o texto do *Correio* de 22.04.1908 não foi redigido pessoalmente por Olintho de Oliveira, pode ser atribuído a alguns membros da Comissão Central numa reunião preliminar. O mesmo grupo pode ter redigido o texto da ata de fundação.

[271] - Ver cópia dos textos dos jornais sobre a fundação do ILBA-RS no CD-ROM, Disco 8, Arquivos 8.6.a e 8.6b.

[272] - **[F5. 001]** Os três livros de Atas da Comissão Central do ILBA-RS + **[F5. 001.b**] + **[F5. 004]**.

CD-ROM – Disco 5 – Arquivo 4 ATAS e disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

Ateneu Rio-Grandense[273]. O caput dessa ata já deveria estar pronto, com lugar para as assinaturas dos vinte e seis nomes da Comissão Central, em vez dos 25 convites, efetivamente planejados e depois festejados. A ata registra na sua essência a aclamação de duas subcomissões. A primeira, foi eleita como diretoria provisória presidida por Olinto de Oliveira. A segunda, ficou encarregada da proposta do estatuto da nova instituição e era presidida por Plínio Alvim. O próprio aniversariante homenageado, não compareceu devido à enfermidade da esposa, conforme registrou o *Correio do Povo* no dia posterior. As falas de Carlos Barbosa, registradas na ata, devem ter sido enviadas por escrito e lidas por Olinto de Oliveira ou pelo oficial de gabinete. Compareceram, de fato, quinze pessoas. Caldas Júnior estava em Buenos Aires, Julieta Felizardo e Araújo Vianna estavam enfermos. Os que não compareceram assinaram a ata de fundação antes da segunda reunião. No dia posterior à fundação, quinta feira, o *Correio do Povo*, na sua habitual tiragem em papel rosa, em manchete de capa, estampou o evento da fundação do Instituto de Belas Artes, resenhando a reunião da Biblioteca pública[274].

A segunda reunião do grupo fundador, e a primeira ordinária, ocorreu no dia 1º de maio, comparecendo dezoito membros[275], sendo os demais representados. Estava em pauta a verificação do capital inicial e a necessidades de criar a estrutura jurídica vinculante, adequada ao empreendimento. Quanto à verificação do capital arrecadado pela campanha de fundação do Instituto, foram lidos três ofícios, respectivamente do comendador Antônio Chaves Barcellos, coronel Fructuoso Fontoura e Antônio Chaves Barcellos Filho, diretores do Banco da Província. Nelas estavam registradas duzentos e doze contribuições de cinqüenta mil réis[276]. Para ampliar o capital inicial, foi proposto e aprovado que seria considerado como sócio do Instituto quem subscrevesse uma ação (50$000). Na busca do vínculo jurídico, foi explicado o alcance da Lei nº 173, de 10 de setembro de 1893. Ela foi julgada perfeitamente aplicável ao caso do Instituto e

---

[273] - **[F3. 001]** Fachada do Atheneu Riograndense que abrigava a Secretaria dos Negócios do Interior e Exterior a qual estava subordinada a Instrução Pública. Além dela funcionavam ali, a Biblioteca Pública e a Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[274] - Nesse dia *A Federação* publicou a lista da nova diretoria e corrigiu a representação em que Cirne Lima é dos dentistas, enquanto Carvalho Freitas é dos farmacêuticos.

[275] - *Correio do Povo*, dia 02 de maio de 1908 (cópia do arquivo do IA-UFRGS).

[276] - Esses 10: 600$000 representavam 10% do valor do que se pretendia angariar para iniciar as atividades do Instituto.

aceita como paradigma jurídico dos passos a serem dados na fundação do Instituo. Dentro dessa lógica, o passo mais importante seria a elaboração do estatuto e secundado pela designação como definitiva a diretoria provisória, aclamada na noite da fundação. Paralelamente a essa discussão organizacional, foram expressos, no grupo, alguns consensos relativos a instituição que estavam criando em comissão. A idéia de que '*o que constitue a pessoa jurídica em associações do typo da nossa, não é o conjunto dos sócios; é, antes, o seu patrimônio, o qual [...] será formado pelas doações e liberdades das pessôas que verdadeiramente se interessem pelo desenvolvimento das artes entre nós*', não teve objeção do grupo[277].

No dia seguinte, o *Correio do Povo* publicava uma correção de um termo da campanha para angariar fundos da constituição do Instituto. Substituiu-se a palavra '*ações'* por '*contribuições*'.

> *"Tendo em vista a fórma porque vae ficar constituida a sociedade mantenedora do Instituto, foi deliberado que em vez de ações fossem creadas contribuições, sendo que os que as fizerem serão considerados sócios e com prerogativas que os estatutos estabelecerão, sendo que, dentre elles, sairá a assembléa delibe-rativa de numero limitado, e cuja eleição se fará mediante processo especial que os mesmos estatutos também, consignarão".*[278]

Ou, em outros termos, transformavam ***ações*** em '*do-**ações**"*. A correção fazia sentido pois, na reunião do dia 18 de junho de 1908, foram lidas várias cartas solicitando esclarecimentos sobre a forma de organização da sociedade mantenedora '*por ações'* do Instituto. O jornal *A Federação* foi bem mais explícito em relação ao tema nos dias 15 e 18 maio:

> *"INSTITUTO LIVRE DE BELLAS ARTES:*
> *Tendo a sociedade de ser constituída de accôrdo*

[277] - Comparando esse modelo com os modelos clássicos, o funcionamento da sociedade esboçada pela Comissão Central, no início, em direção da autonomia que o cidadão gozava na polis grega, depois se aproximou mais em direção do modelo romano nas suas concepções da *res publica,* onde o patrimônio do Instituto estava acima dos seus membros. No paradigma romano privilegiava-se o poder e a segurança, acima e para além dos seus membros avulsos, quem quer que fossem. Em contraposição no paradigma da polis grega "*as entidades formavam por si mesmas o conteúdo político (a polis não era Atenas, mas os atenienses) e não formavam a lealdade que conhecemos segundo o patriotismo do tipo romano*' segundo Arendt (1983, p. 254).

[278] - *Correio do Povo*, 02 de maio de 1908 (cópia datilografada do Arquivo do IA-UFRGS)

*com a lei nº 173 de 10.09.1893, torno público de ordem do snr presidente que, nas listas distribuídas para a subscrição do patrimônio deste instituto, a palavra – ações – deve ser substituída pela de – contribuições – dando esta as prerrogativas que os estatutos determinem -*

*Porto Alegre, 02 de maio de 1908, Ezequiel Ubatuba, secretário".*[279]

Nessa correção é possível sentir a ética da Comissão, além de evidenciar a vigilância exercida pela oposição sobre o grupo governante.

Uma das decisões da reunião de 01 de maio foi a de imprimir o estatuto a ser distribuído aos membros da Comissão Central antes da próxima reunião. Isso foi feito e aprovado na reunião de 14 de agosto de 1908[280]. Na reunião de 28 de agosto, foram registradas as primeiras baixas entre os membros da Comissão Central. A primeira foi a do sobrinho do Duque de Caxias e representante da Armada (Marinha), Otávio de Lima e Silva que faleceu no dia 12 de agosto de 1908[281]. No grande expediente, leu-se a carta da senhorita Julieta Felizardo Leão, pedindo a sua demissão de forma irrevogável[282]. Araújo Viana e Libindo Ferras, ao se tornarem professores remunerados e ao aceitar o cargo de diretores, respectivamente do Conservatório e o da Escola de Artes do Instituto, deveriam tratar de afastar-se de forma compulsória das cadeiras da Comissão Central pela força do Estatuto[283]. Assim não havia mais artista profissional entre os membros da CC-ILBA-RS.

A partir dessa data há dificuldades crescentes para reunir a Comissão Central. As ausências das reuniões aumentaram[284] e cessou a arrecadação dos fundos

---

[279] - *A Federação,* dias 15 e 17.05.1908 (cópia do Arquivo do IA-UFRGS).

[280] - Esse estatuto foi remetido para a publicação, circulando em todo Rio Grande do Sul na edição da *A Federação* no dia 22 de agosto. No dia 28 de agosto, foi lançado no Registro Geral de Hipoteca sob o nº 90 nas folhas 25 do livro de registro.

[281] - Livro nº I de Atas da Comissão Central f.6 v (verso) *{004ATA}*

[282] - Livro nº I de Atas da Comissão Central f.6f (frente) *{004ATA}*

[283] - O artigo 9º do Estatuto aprovado no dia 14 de agosto de 1908 escrevia: "*Art.9º Somente sócios do Instituto poderão ser eleitos membros da Comissão Central, ficando excluídos.. os que residirem fóra da capital; os professores remunerados das Escolas e os empregados do Instituto de qualquer categoria;*".

[284] - Se tomarmos como referência o livro da Atas da Comissão Central, a reunião seguinte irá acontecer no dia 01 de julho de 1909, praticamente um ano após a reunião do dia 14 de agosto de 1908. A ela comparecem escassos nove membros. É a única reunião do ano. Já no ano de 1910 acontece uma única reunião efetiva à qual comparecem apenas cinco pessoas faltando inclusive o seu presidente. Há a convocação dos dias 22 de abril, 29 de junho e 28 de outubro de 1910. À 1ª compareceram três membros, à 2ª, apenas duas e na última, apenas o presidente. Evidente que elas não foram consideradas como efetivas pela falta de quorum mínimo.

necessários para a instituição. *A Federação* fez reiterados pedidos nos meses de junho e julho, para que as listas fossem devolvidas, pois o Instituto precisava de um orçamento consolidado para criar e fazer funcionar as escolas pretendidas.

Agora é possível compreender como a data de 22 de abril ganhou sentido. No meio dessas dificuldades, essa data evocava um contrato firmado nesse dia para os primeiros passos jurídicos na constituição da sua estrutura institucional. O 22 de abril marcou o ponto zero no desdobramento de uma série de etapas a serem implementadas no espaço físico para abrir efetivamente as suas escolas para se reproduzir na educação através da arte.

### *1.3.2 - A realidade do dia seguinte.*

No final de toda a mobilização, chegou-se a arrecadar um pouco mais da metade dos 100 contos de réis, fixados como meta no mês de abril de 1908. No dia 01 de agosto de 1908, há uma prestação de contas na *A Federação*:

> *"A commissão já recebeu 42 listas com 1.027 contribuintes de 50$000, num total de 51:350$000. Pedimos aos distintos collegas do interior, solicitarem das commisões locais, encarregadas de angariar contribuições para o Instituto, a devolução das respectivas listas, à direção em Porto Alegre".*

Havia uma determinação, não escrita, de que os '*institutos livres*' demonstrassem possuir um capital de 50:000$000 para iniciar as suas atividades. O pequeno capital inicial[285] fornece a medida dos limites da autonomia financeira da

[285] - Há possibilidade de alimentar dúvidas sobre o total dos cinqüenta e um contos e trezentos e cinqüenta mil réis arrecadados se conferirmos a '*Demonstração das Receitas e Despezas do Instituto de Bellas Artes desde 16 de julho de 1908 até 22 de Abril de 1909*' apresentada no Relatório de 1912 de Olinto de Oliveira –Anexo 1- assinado por *J. Grünewald*.

| RECEITAS | DESPEZAS |
|---|---|
| Contribuições.....35:650$000 | Projeto para diploma de sócio.....80$000 |
| Juros.....227$200 | Ordenado ao guarda-livros.....200$000 |
| Donativos.....319$000 | Diplomas e estatutos.....190$000 |
| | Impressos.....79$500 |
| | Diversas contas .....18$500 |
| | Balanço.....35:628$200 |
| **36:196$200** | **36:196$200** |

O aluguel da casa, o contrato dos docentes e funcionamento do Conservatório e Escola são posteriores aos dados dessa balancete. Foi nesse clima de apreensão pela constituição da mantenedora que se abrem as duas escolas. O Conservatório em julho de 1909 e a Escola de Artes em fevereiro de 1910.

mantenedora em levar adiante o seu projeto. Contudo, se esse fracassasse, o Rio Grande do Sul ganharia, ao menos, uma pinacoteca ou museu de arte com o dinheiro arrecadado, segundo as disposições transitórias do Estatuto.

> "*Art. 41º - No caso de não poder o Instituto preencher os seus fins, uma vez resolvida a sua liquidação, passará o seu patrimônio ao Estado do Rio Grande do Sul, com a condição de aplical-o, integralmente, a acquisição de obras de arte, para gozo público, constituindo o núcleo de um museu de artes nesta capital"*.

Outra leitura possível em relação ao destino a ser dado ao seu eventual patrimônio, era a admissão explicita da possibilidade da derrota do projeto do Instituto. Mas o projeto ganhou corpo, abriu duas escolas e venceu os desafios com os parcos recursos de que dispunha. Carlos Barbosa esperava que o Instituto continuasse a receber a sua atenção no orçamento após o seu governo[286]. Os eventuais recursos estaduais dependiam cada ano da boa vontade da Assembléia dos Representantes do Rio Grande do Sul[287]. O tema do Instituto, nas mensagens orçamentárias para a Assembléia dos Representantes da administração de Carlos Barbosa, não era esquecido pelo seu iniciador, jogando todo o seu prestígio a favor do Instituto. Isso pode ser verificado no orçamento para o ano de 1910, enviado em 1909. A mensagem governamental registra simultaneamente o êxito do funcionamento da Escola Técnica (futuro Instituto Parobé) e o início do Conservatório:

> "*A educação profissional melhora cada vez mais no Instituto Technico Profissional e em breve, no Instituto de Bellas Artes, que já inaugurou, sob as mais risonhas promessas a educação artística, com a abertura do Conservatório, ora funcionando com 74 alunos".*
>
> Carlos Barbosa Gonçalves, 1909. p.13.

[286] - Depois do seu governo, Carlos Barbosa recolheu-se para a sua casa, em Jaguarão. Hoje Fundação e Museu Carlos Barbosa, mantida pela antiga propriedade agrícola.

[287] Conforme Soares (1998, p.161) "*A Assembléia composta de 48 membros eleitos por voto direto, se reúne anualmente, durante pelo menos dois meses, nos quais examina as contas do exercício findo e vota o orçamento seguinte. Cabe à Assembléia fixar a receita e a despesa do Estado, bem como a criação, aumento ou suspensão de impostos e taxas*",

Na sua última mensagem de 1912 para o ano de 1913, (20.09.1912), Carlos Gonçalves agradeceu o apoio recebido[288], e tentava convencer a '*Assembléia dos Representante*s do Rio Grande do Sul' continuar a amparar o Instituto, quando ele não estivesse mais à frente da administração estadual[289].

O seu ideal permaneceu vivo se reproduziu na mantenedora do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

### *1.3.3 - A designação INSTITUTO.*

A designação INSTITUTO enseja uma série de leituras, até para distinguí-lo de *academia*[290], designação raramente atribuída ao IA-UFRGS. Nomear algo parece ser uma forma de conseguir visualizar e dominar as almas dos entes[291]. As designações inaugurais caminham até atingirem a materialização do seu potencial do seu ideal. Depois, aos poucos, perdem essa conexão, através do uso e pela entropia natural, distinção e domínio ideal, como acontece com a designação *instituto* na cultura atual[292].

Um dos exemplares mais prestigiosos da arte e da cultura mundial recebeu a designação de *Institut de France*. Não há vestígios que liguem diretamente o ILBA-RS ao *Institut de France*, mas por uma série de aparentes coincidências há necessidades de conceder atenção para as semelhanças e as diferenças entre as duas instituições.

---

[288] - Carlos Barbosa argumentou (1912, p.18) com a Assembléia dos Representantes à favor do ILBA-RS*"Como vereis do minucioso relatório publicado pelo Dr. Olimpio Olinto de Oliveira [...] os cursos em plena actividade são os de música, canto e desenho. A matrícula geral desde 1909 até a presente data tem sido de 321 alumnos. Em sua grande maioria pertencente ao sexo feminino. Nos exames verificados no final de cada anno, muitos deles tem obtido notas distinctas, evidenciando real aproveitamento. Entre estes, no dizer auctorizado do presidente, tem apparecido alguns verdadeiros talentos que muito provavelmente não desabrochariam sem a existência do Instituto que, confio, snrs. Representantes, continuareis a amparar efficazmente"*.BARBOSA GONÇALVES, Carlos. **Mensagem enviada à Assembléa dos Representantes do Rio Grande do Sul** PortoAlegre: Globo 20.09. 1912 , p.18.

[289] - BARBOSA GONÇALVES, Carlos . **Mensagem enviada à Assembléa dos Representantes do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo 20.09.1912, p. 18.

[290] - Para a origem da palavra *academia* e diversas formas e leituras dessa palavra, ver Pevsner, 1982, pp. 17-31.

[291] - Nietsche na sua obra Genealogia da Moral ao discutir a palavra '***bondade'*** escreve(s/d, p. 18) que "*o direito de dar nome vai tão longe que chega a ser a origem mesma da palavra como um ato autoritário que emana dos que dominam. Eles afirmam: "Isto é tal coisa": subordinaram a um objeto, a um ato, tal ou qual vocábulo permaneceu*". Com essa afirmação, demonstra a sua origem autoritária ao mostrá-la associada à palavra '***utilidade'.***

[292] - Na cultura atual a designação Instituto cobre as mais variadas formas de ordenamento da realidade social e que pouco tem em comum com uma verdadeira instituição. '*Instituto*' é uma designação aplicada desde os mais vulgares recantos, como os destinados aos cuidados do corpo, até aos mais complexos e sofisticados centros de investigação de estudos universitários avançados, como é o legendário *Massashussets Institute of Technology* (MIT) nos Estados Unidos.

O *Institut de France* foi criado para administrar o conjunto das ciências, letras e artes[293], com a designação de *Institut National,* no dia 25 de outubro de 1795 (3 *Brumaire* ano IV), numa das últimas sessões da Convenção (Piguet, 1995: 30)[294]. O depois *Institut de France* foi reformado por Napoleão em 23 de janeiro de 1803. Segundo Monnier (1995: 45), "*os membros do Instituto, que nos primeiros tempos são nomeados, logo após, renovados por cooptação, um sistema que esconde uma independência total do Instituto em relação do Estado, diferente das antigas academias reais*". Conforme Laurent (1983, anexo, p. I), o *Institut de France* compõe-se atualmente de cinco classes ou academias[295]. Segundo Laurent (1983, anexo p. III) após a queda de Napoleão I "*a Academia das Belas Artes, instituída pelo decreto de 21 de março de 1816, trouxe nova organização para o Instituto (de France), e Escola de Belas Artes manteve uma unidade com a Academia até 1863*". Sob o controle da '*Academie des beaux-arts*', a '*Ecole de beaux-arts*' foi regulamentada em 1819.

Com o tempo, o *Institut de France* esqueceu a sua abrangência nacional e abandonou à própria sorte as escolas de arte das províncias. Centralizado que estava em Paris, passou a girar ao redor dos seus próprios interesses. Nesses interesses, diretos e indiretos, estavam seus vínculos com o Estado francês que o sustenta até o presente com rubricas de verbas públicas no orçamento nacional. As novas gerações de artistas sentiram essa estrutura burocrática, indiferente às manifestações do seu tempo. Inicialmente, são os românticos e, depois, os pintores naturalistas. A '*Ecole des beaux-arts*' passou a abrigar apenas os nomes dos artistas ligados ao neoclássico. Já

---

[293] - Piguet (1995, p. 30) sintetiza que"*o* ***Institut National*** *– conforme o titulo que lhe é dado (no dia 25.10.1795) – de fato encontrou a sua fonte nas academias reais fundadas ao longo do século XVII. A primeira entre elas foi a Academia Francesa fundada por Richelieu em 1635. Depois a Academia de Pintura e de Escultura, criada em 1651 por Le Brun. A Academia das Inscrições e das Belas Letras e a Academia das Ciências, criadas por Colbert, respectivamente em 1663 e em 1666. Enfim as Academias de Música e de Arquitetura instituídas em 1667 e em 1671".* Conferir também o site http://www.institut-de-france.fr/ e os lunks com as suas cinco academias.

[294] - Cabia-lhe, entre outras coisas, supervisionar o que sobrara da antiga Academia Real Francesa, da qual o *Institut* não pretendia ser a continuação segundo Laurent (1983:25) "*A missão que (a Convenção) havia confiada ao Instituto era (...) nos termos do artigo 298 da Constituição do 5º Fructidor, ano III (22 de agosto de 1794) o de «recolher as descobertas e aperfeiçoar as artes e as ciências»*". Inicialmente seus membros eram nomeados pelo Estado. Mas, logo a seguir, esses membros conquistaram a autonomia de escolher os seus pares.

[295] - O Institut de France se compõe da "*Académie française, Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, Académie des Sciences, Académie des beaux-arts et Academie des Sciences morales et politiques*". Na classe da Academia das Belas Artes (*Beaux-arts*) convivem músicos, arquitetos, escultores e pintores num total de 60 membros. Conferir o site: http://www.academie-des-beaux-arts.fr/

no século XX, após 1922, algumas academias italianas de arte também passaram a adotar o nome de *Instituto de Arte*[296].

A partir da síntese feita acima, dos estudos do *Institut de France* e do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, pode-se extrair algumas coincidências e distinções. Nas semelhanças, ambos deveriam abrigar todas a manifestações artísticas. A sua iniciativa também foi governamental. Ambos reproduziam-se por endogenia, escolhendo os seus pares como aconteceu no ILBA-RS, de 1908 até 1934. Ambos mantinham escolas e formas de ensino. Representavam um espaço das artes nas mãos dos seus administradores, sem interferência ou pressão possível de fora na sua organização. No aspecto físico, tanto o *Institut de France* concentrou-se apenas em Paris como o *Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Su*l não ultrapassou o perímetro urbano de Porto Alegre. Ambos pretendiam , no seu projeto inicial, cobrir todo o território do qual a cidade era capital. "*Como o Instituto aproveitará não somente a Porto Alegre com também a todo o Rio Grande do Sul, foram nos municípios organisadas commissões*". Em ambos, essa promessa não foi cumprida.

Nas distinções, entre as duas instituições, o ILBA-RS tinha por fim específico o cultivo das artes, enquanto o *Institut de France* abrangia as letras, ciências exatas, moral e política, lembrando uma universidade. A iniciativa original de ambos era governamental. O da França permaneceu nessa esfera, no Rio Grande do Sul, manteve-se fora da órbita administrativa até 1939, e apenas com eventuais apoios financeiros governamentais. Na França, havia uma larga experiência, um campo e um sistema artístico consolidados, enquanto no Instituto de Porto Alegre tudo isso estava para ser realizado. O *Institut de France* não se aproximou da universidade[297]. O ILBA-RS foi o primeiro e o único instituto a figurar no estatuto da Universidade de Porto Alegre em 1934. A designação *'instituto'* ainda pode ser visto no Estatuto da UFRGS, de 1994, distinguindo faculdade[298] de instituto[299].

---

[296] - Pevsner ao historiar as academias de arte da 1ª metade do século XX, registra (1982, pp.190/1) que "*na Itália parece que houve uma inércia até a chegada do fascismo. Antes desse não existia uma organização nacional de escolas de arte. Essa foi introduzida pela* ***Legge Gentile****. Desde então há três tipos, todas elas seguindo o método de ensino do atelier: Scuole d'Arte,* ***Instituti d'Arte*** *e Instituti Superiori per le Arte Industriali*".

[297] - Seria lícito e possível especular que a Revolução de 1789, no seu afã de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, queria o ***Institut de France*** concorrente e substituindo a universidade medieval, caracterizada pela heteronomia, em que estava o súdito, propondo uma nova designação para uma instituição pós-revolucionária capaz de dar corpo aos seus ideais?

[298]- Esse fato ainda é possível observar no Estatuto da UFRGS aprovado em 1994:

O Instituto concentra os interesses da área do conhecimento fundamental das artes em relação à universidade local. Através dos departamentos[300], esse conhecimento vai se desdobrando em diversos setores que poderão, por sua vez, ser divididos em novas competências que forem adquirindo, respeitando os limites possíveis ao meio. De um lado, preservando o saber já adquirido como é inerente a qualquer processo educativo; do outro, abrindo-se para novas fronteiras como qualquer saber vivo.

No Rio de Janeiro, a instituição criada e destinada às artes adotou inicialmente o nome de '*academia*' durante o regime imperial. No regime republicano adotou a designação '*escola*' e com tal nome se enquadrou como uma das unidades do UFRJ. No Rio de Janeiro a designação Instituto de Artes também foi adotada . Mário Barata[301] inscreveu (1966: 47) esse Instituto "*na primeira Universidade do Distrito Federal, entre 1934 e 1938, onde se realizará a experiência do Instituto de Artes, com Mário de Andrade*[302]*, Cândido Portinari, Lélio Lauduccieri, Celso Kelly e outros'*. Em 1962 a UnB-Brasília criou o que depois seria designado Instituto de Artes[303]. Também a UNICAMP (Campinas-SP) adotou a designação de Instituto de Artes.

Convém agora estudar as razões pelas quais o ILBA-RS fechou-se sobre si mesmo, porque não atingiu e não se tornou, de fato, o Instituto das Artes para todo o território o do Rio Grande do Sul. Nos documentos do Arquivo é possível elucidar

---

- "*Art. 30 – As unidades universitárias destinam-se ao exercício das atividades de ensino, de pesquisa e de extensão".*
*§ 1º - os* ***institutos*** *centrais são unidades que atuam predominantemente, no domínio do conhecimento fundamental;*
*§ 2º - as* ***faculdades*** *e escolas são unidades que atuam nas áreas do conhecimento aplicado*".

[299] - Houve uma única tentativa de mudar a designação INSTITUTO quando ele retornou ao convívio da universidade local em 1962. Nesta oportunidade tentou-se designá-lo como ESCOLA de ARTES. Essa designação havia sido usada para o setor das artes plásticas durante a administração da CC-ILBA-RS. Logo após esse episódio, voltou a sua designação de Instituto e como tal, de um lado relaciona-se com a universidade e do outro, possui sob a sua competência os departamentos de Música, Artes Visuais e Arte Dramática. No Regulamento da UFRGS de 1996, constam os seguintes INSTITUTOS: Instituto de Artes, Instituto de Química, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Instituto de Física, Instituto de Matemática, Instituto de Biociências, Instituto de Letras, Instituto de Geociências , Instituto de Informática e Instituto de Psicologia

[300] - Nesse espaço da UFRGS ele adquire conotações da cultura acadêmica americana onde INSTITUTO é conceituado como "*unidade universitária agregada a um centro dedicado primordialmente à pesquisa de matéria interdisciplinária*" Atcon, 1974 : 6

[301] - O mesmo Mário Barata resgatou oito das contribuições desse Instituto, na ótica de Celso Kelly, (in Zanini, 1983. p.571).

[302] - Mário de Andrade retomou na essência a organização do ***Institut*** *de France* através de academias conforme Gomes (2000, p. 39) "*Mário da Andrade opina em 1935, sobre a divisão do ensino de artes em três academias – arquitetura e engenharia; artes plásticas; música e teatro – achando a divisão excelente e tecendo outras considerações sobre a montagem de um curso que reputa verdadeiramente renovador*" Em 1957 foi criado o **Instituto** de Belas Artes (IBA) pelo Estado da Guanabara pela lei n 1º 899 de 28.11.1957 (Souza, 1996, p.40) e que em condições precárias desejava, através do seu presidente Lamartine Oberg, abrigar a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) criada em 25.12.1962. Hoje a ESDI está integrada na UERJ. Ver história da ESDI-UERJ em Souza, 1996, pp 3-48.

[303] - Um dos seus fundadores foi o ex aluno do IBA-RS, Glênio Bianchetti.

vários índices das razões que impediram o Instituto de Belas Artes alcançar toda região geográfica do estado.

### *1.3.4 – As dificuldades para implementar a culminância do projeto civilizatório.*

O pouco capital arrecadado pela campanha estadual para constituir o Instituto é um dos claros índices das carências externas que enfrentou nas suas origens. As insistentes chamadas[304] para que as listas enviadas ao interior fossem devolvidas[305], tiveram pouco efeito. As ausências da quase totalidade dos vinte e cinco membros CC-ILBA-RS nas reuniões registradas no caput das sucessivas atas, fornecem dados[306] do que se passava no espaço interno. Apesar do que sugeria seu nome e do esforço das pessoas em todo o Estado, significaria uma aventura abrir alguma escola de arte do Instituto fora de Porto Alegre. Na própria capital, a sua implantação estava seriamente comprometida pela falta de meios e de pessoas para assumi-la. O gáudio era evidente para a oposição ao partido no poder, pois estariam confirmados os seus vaticínios que o próprio jornal *A Federação* respondera em sua edição de 08.04.1908.

> *"CAMPANHA IMPROFICUA.*
>
> *A proposito da fundação de uma Academia de Bellas Artes, a Gazeta do Comércio, atirou-se novamente contra o governo transacto, contra o Partido Republicano, contra tudo. Ruim sistema é esse de fazer propaganda de uma idéa que, para vingar, precisa reunir em torno de seu patrono as geraes simpatias. É contraproducente. affirma a Gazeta que os antecessores do ilustre dr. Carlos Barbosa "não quizeram amparar a iniciativa que por vezes surgiu". Não é exacto. Os governos passados nunca se oppuzeram a iniciativas de ordem intelectual ou artistica que surgiram em nosso meio; antes*

[304] - A partir de 30.05.1908 o *Correio do Povo* se cala sobre a fundação do ILBA-RS. *A Federação* publicou entre 04.07 e 17.07.1908, em nove edições consecutivas, o mesmo pedido de devolução das listas do interior. "*De ordem do snr presidente rogo as pessoas a quem foram entregues as listas de contribuição para o patrimônio desse futuro estabelecimento, que, mas devolvam, por obséquio, com possível brevidade, ou a qualquer dos outros membros da comissão organizadora". Porto Alegre, julho de 1908. O secretário Ezequiel Ubatuba*".

[305] - A Federação do dia 01.08.1908 acusava a devolução de apenas 42 listas das 95 que haviam sido enviadas para o interior que o Correio do Povoa anunciava m 12.04.1908. Portanto mais do que a metade das listas desapareceu ou não houve interesse em subscrevê-las

[306] - Se for feito um rigoroso levantamento das presenças efetivas, nome por nome, há casos em que não há registro de nenhuma presença de alguns membros. Há fortes suspeitas de as assinaturas das atas devem ter sido apostas mediante a apresentação do livro pelo secretário do Instituto em ocasião posterior. Essa suspeita fundamenta-se na falta de registro de qualquer fala de alguns personagens e na contagem dos nomes das pessoas que são colocados no caput das atas.

*patrocinaram todas quantas appareceram, dando-lhes apoio moral e até material".*

Com esse registro, não é de se afastar o temor do grupo opositor que o governo no poder transformasse o ILBA-RS em instrumento de "*ditadura mental*" em vez de um '*projeto civilizatório*', confundindo o '*país legal' com o 'país real'*'. Não é de se afastar essa tentação subliminar do grupo no poder, pois um dos índices dessa ditadura mental é que os artistas do Instituto real não pertenciam ao Instituto legal, uma vez que, eram afastados liminarmente da CC-ILBA-RS pelos seus Estatutos. Essa ditadura mental era uma velha e eficaz ferramenta do poder das oligarquias do Brasil. Ao anotar que "*entre o país real e o país legal, onde só o segundo estaria apto a destilar a elite capaz de modernizar, civilizar o povo"*, Faoro colocava (1975: 371) José Bonifácio como agente dessa '*ditadura mental*' na origem do Brasil independente.

A '*ditadura mental*'' da Comissão que continuava em 1927 a se autodenominar Central, aparece na resposta a um pedido do Intendente de Bagé[307] na sua resposta havia um '*apoio moral*'' condicionado a soberbas imposições do seu modelo de ensino e da administração. O que a Escola de Artes de Bagé certamente menos necessitava era '*apoio moral*'. Do lado da Comissão Central já não imaginava qualquer Comissão Regional. Posteriormente, não há registro de outras tratativas de uma integração ou alguma parceria com o Instituto vinda do interior do Rio Grande do Sul. O Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul ganhou corpo real, em apenas duas escolas da capital.

A rede, prevista no mundo legal, concretizou-se, no mundo real, de outra forma. Na década de 1920 existiram fundações de Conservatórios de Música realizadas por professores do Instituto[308], contornando a Comissão Central e sem seu apoio. Nas Artes Plásticas a transposição de instituições para o interior do Rio Grande do Sul pela

[307] - O Livro de Atas nº I, da CC-ILBA-RS, registra em 11.11.1927 que "*o presidente comunica que acaba de receber do intendente de Bagé, Dr. Carlos Mangabeira, um ofício no qual se pedem vantagens excepcionais para a Escola de Música, que aquela municipalidade mantém, entre ellas a de constituir a referida Escola um sucursal do Instituto de Belas Artes e serem considerados officiais os exames alli prestados e passados diplomas pelo Instituto. Posto em discussão o aludido officio, foi objecto de longos comentários, tendo a Commissão Central resolvido que era inexequivel o que pedia, em termos do artigo 131, do Regulamento em vigor, podia prestar ao referido Conservatório de Bagé todo o apoio moral, uma vez que observasse a mesma orientação no ensino e na administração*". ***{004ATA}***

[308] - É o caso de Tasso Corrêa e de Guilherme Fontainha em 1922 em Rio Grande.

Escola de Arte tornou-se efetiva na década de 1960[309], portanto, muito tempo depois do desaparecimento da Comissão Central. Várias dessas escolas de artes, criadas por ex-alunos do IBA-RS, foram sementes da própria universidade local[310]. O campo das artes mostrava, assim, a sua vitalidade e autonomia em relação às puras normas jurídicas.

Talvez o maior inibidor da competência cultural sobre a totalidade da região geográfica, da qual levava o nome, foi a carência de um projeto que poderia prever e executar um orçamento proporcional com as aspirações da competência efetiva. Para compreender o que na época significava implantar na capital do Estado do Rio Grande do Sul uma única escola, é necessário comparar o que foi gasto com outras instituições, em especial com a construção dos seus respectivos prédios para abrigá-las[311].

No terceiro retorno ao governo, Borges de Medeiros teve a percepção suficiente do papel que lhe cabia de reconciliar o mundo político e econômico com o projeto civilizatório, mesmo se os resultados fossem modestos, no seu conjunto, como escreveu Monnier (1995: 410). Apesar de toda a sua proverbial austeridade, Borges de Medeiros, coerente com a obra do seu antecessor e do mesmo partido, aumentou a dotação orçamentária do Instituto, como é possível ver no Relatório de Olinto de Oliveira em 1915:

> *"(O* Instituto*) é subvencionado pelo Governo do Estado, tendo sido elevado pelo Sr, Borges de Medeiros, neste dous últimos annos, esta subvenção de 30:000$000. Recebe também o Instituto annualmente um pequeno auxílio da Intendência*

[309] - No Rio Grande do Sul surgem instituições voltadas paras artes visuais originadas da ação de ex-alunos do IBA-RS. É o caso de Santa Maria (UFSM), Rio Grande (FURG), Cachoeira do Sul (Santa Cecília), Caxias do Sul, Passo Fundo (UPF) e Novo Hamburgo (FEEVALE) e Ijui. Em Santa Catarina, em Florianópolis e Criciúma (FUCRI).

[310] - É o caso da Universidade de Passo Fundo onde a Escola de Artes, criada pelo ex-aluna do IBA-RS, Cecília Zíngano Amaral, foi uma das unidades matrizes da UPF. Em Novo Hamburgo a Escola de Artes foi a primeira a conseguir o reconhecimento federal através da obra da ex-aluno do IBA-RS, Maria Beatriz Rahde, como curso superior e depois âncora para desencadear o reconhecimento de outras escolas superiores pelo MEC e aglutinadas na FEEVALE

[311] - O prédio do antigo Ateneu Riograndense, **[F3. 001]** no qual foi fundado o Instituto, havia custado a quantia de 258: 443$154 entre os anos de 1846 e 1871 (Almanak Escolar do Estado do Rio Grande do Sul, 1935: 13). O prédio do Colégio Militar havia custado 561: 601$134 no ano de 1887 (Riopardense Macedo, 199: 117), já o final do Império. No ano de 1910 o prédio definitivo da Faculdade Livre de Direito, obra dirigida por Rodolfo Ahrons, havia custado 300:000$000 (Almanak Escolar do Estado do Rio Grande do Sul, 1935: 42). Para o início do Instituto, em face de outras iniciativas semelhantes, portanto, era algo absolutamente constrangedora a soma de 51:000$000. Ela deveria ser distribuída para o Conservatório, e para a Escola de Artes. Deveria ser suficiente tanto para o prédio, como para as instalações e os equipamentos. Cobrir os gastos normais com o pessoal, tanto com professores qualificados, como técnicos administrativos. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

*Municipal e completa a sua receita com taxas de matrículas e de exames, pagas pelos alumnos"*[312]

Tanto o Estado como a Intendência (prefeitura) podiam, em compensação ao apoio dado ao Instituto, indicar alunos gratuitos para as suas escolas. Com o passar do tempo, outras pequenas fontes se abriram[313].

A falta de autonomia financeira das instituições educacionais brasileiras é histórica e com grandes prejuízos para a continuidade dos seus projetos, conforme Alves de Matos (1958: 97/8). A Primeira República tentou corrigir essa situação através das Escolas Superiores Livres. Para administrar o Instituto não havia perspectiva de um socorro público local ou nacional[314], restando o apelo à criatividade e à liderança pessoal como a de Olinto de Oliveira.

### *1.3.5 – A liderança de Olympio Olinto de Oliveira.*

Entre os agentes institucionais existem diferenças, tanto na criatividade como na liderança da sua comunidade. A criação do ILBA-RS foi proposta pelo médico pediatra Olympio Olinto de Oliveira (1866-1956)[315]. Foi ele quem assumiu em toda a extensão as conseqüências do seu gesto fundador. Pela sua liderança e como bom pediatra envolveu todos aqueles que poderiam ajudar vir ao mundo esse novo Instituto.

Olinto transmitiu valores aos seus semelhantes que de fato dominavam a sua própria pessoa. Como cientista consciente e ético, cultivou o ideal de um médico pediatra servindo à infância e ao potencial social da categoria profissional como

---

[312] - Prospecto do Instituto de Belas Artes de 1915, s/p. *{018bPros}*.

[313] - Uma delas são os juros de valores depositados pelo ILBA-RS em Bancos, tão bem contribuições ocasionais. Em 1910 houve o leilão de 2 animais, produtos de espetáculos, aluguel de sala e, com o passar do tempo, cobranças pela expedição de documentos como prestação de serviços do Arquivo do Instituto.

[314] - Não convém esquecer, que a implantação do Instituto, deu-se após um período em que erário público brasileiro se reduzia a condições precárias, pois não só o poder político estava concentrado no Rio de Janeiro. Mas, um ano antes da proclamação da República, a metade do poder econômico da totalidade da vastidão do restante do território brasileiro, estava ali depositado. Kleber registra (1999, p.3 col. 2) que "*em 1888, o Brasil possuía 26 bancos com um capital de total 145 mil contos de reis, o que corresponde a 48 milhões de dólares de 1990. Metade dos depósitos desses bancos procedia da praça do Rio de Janeiro. Das 20 províncias, com um município neutro, sete não possuíam banco*". Evidente que não havia menor perspectiva para o socorro pecuniário oficial ou particular a uma instituição escolar de arte perdida no imenso vazio econômico brasileiro.

[315] - Olímpio nasceu em Porto Alegre no dia 05 de janeiro de 1866. Martins (1978: 407) indica as datas de nascimento de Olinto como sendo a de 05.01.1865 e da morte a de 26.05. 1956. Os dados biográficos mais minuciosos estão em ROCHA ALMEIDA, Gen. Antônio da. «Professor Dr. Olímpio Olinto de Oliveira» in **Vultos da Pátria**. Porto Alegre: 1964 vol. II pp.233/39. **[F1. 077c]** OLINTO de OLIVEIRA, Olympio, e também **[F1. 077.1]**, **[F1. 077.2]**, **[F1. 077.3]**, **[F1. 077.4]**. **[F2. 001]**, **[F2. 002]**, **[F2. 033]** e **[F4. 030.b].** -CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1 - F2 - F4**

membro ativo. Como amador de arte, impôs-se a formação a mais completa possível. Saber e ética que lhe forneceram as bases para assumir os seus gestos criadores.

A sua integridade intelectual progrediu para muito além de uma estreita doutrina pessoal, mesmo quando ele deve discordar de Aristóteles[316]. Ele alimentou a sua integridade intelectual na amplidão das suas competências, auferidas na sua formação, nas suas iniciativas profissionais e culturais, de cujos limites ele estava consciente, como é possível ler quando escreveu sobre suas preferências. *"Já por índole, já por temperamento, conservo-me sempre afastado das cogitações da política militante, da qual me arredam ainda mais as minhas ocupações favoritas: o estudo das ciências que cultivo e das artes que me seduzem"*[317].

A sociedade de Porto Alegre confiou-lhe duas tarefas coerentes com a ciência e a arte. Na ciência, a de consolidar a sua profissão[318] de cuidar da saúde da sua infância[319] e na arte, a de orientar as suas instituições culturais. Foi membro fundador da primeira Faculdade de Medicina[320] do Rio Grande do Sul da qual tornou-se diretor[321] na época em que dirigia o Instituto. Constatou e procurou sanar, através da criação dos Institutos Pasteur e Oswaldo Cruz, as deficiências do apoio logístico da profissão. O associativismo[322] o fascinou, na medida em que pode estender as sua benéfica ação humanitária.

Olinto, como orientador cultural, deixou-se guiar pela sedução das artes. Essa sedução para o médico não era um gozo egoísta, mas uma necessidade de compartilhar as suas descobertas dos talentos locais através de uma generosa

---

316 - Olinto de Oliveira escrevia "*o que não posso admitir de modo algum é a alienação do meu próprio juízo, levado ao ponto de acreditar sempre nas afirmações dos gênios, mesmo quando eles parecem incompreensíveis, absurdos ou contraditórios releve-me discordar do gênio de Aristóteles quando este profundo moralista justifica a escravidão pela degradação nativa de uma parte da humanidade*". *Correio do Povo*, 05.11.1898. (micro-filme Museu Hipólito da Costa)

317 - Olinto de Oliveira, Correio do Povo 20.10.1889 ( Micro-filme do Museu Hipólito da Costa)

318 - Em Porto Alegre é considerado como o primeiro pediatra profissionalizado e com doutorado na sua especialidade A sua formação médica foi realizada, entre 1881 e 1886, na sede da corte. Retornou à província natal logo após a defesa , em 1888, da sua tese de doutorado intitulada *'Das paralisias na infância'*. (In Gonçalves Vianna, 1945, p. 21). Para conhecer a dimensão nacional e internacional de quem foi considerado, em setembro de 1942, em Buenos Aires, como Decano dos Pediatras Sul-Americanos, recomenda-se ler FIGUEIREDO, Gastão de et alii. **Olinto de Oliveira**: poliantéia. Rio de Janeiro: IBGE. 1953, 110 p.

319 - Como profissional da saúde não se limitou a uma estreita atividade imediatista e conformada. Olinto plantou as condições, através de associações, para que outros profissionais pudessem continuar a sua tarefa. "*Pedalando a sua linda bicicleta em uniforme adequado atendia a sua clientela*" Gonçalves Vianna, 1945, p. 21

320 - **[F3. 001.1]** Faculdade de Medicina (local atual DAD-IA-UFRGS). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

321 - Anais da Faculdade de Medicina, jan. 1948. ***{105b. Anais}***.

322 - Assim integrou em Porto Alegre a Diretoria da Associação Protetora da Infância. Reis, 1905, p. 221.

socialização com todo o estado[323]. Conseguiu, em 1893, com a ajuda de Pedro Porto, o primeiro lugar público permanente para a exposição das obras dos artistas plásticos na Rua da Praia[324]. As pinturas ali expostas eram objeto de sua atenção e suas crônicas do *Correio do Povo*, que ele ajudou fundar em 01 de outubro de 1895. Aí fluíram, sob o pseudônimo Maurício Bœhm[325], as severas e temidas avaliações e crônicas das obras oferecidas ao público. Atuou simultaneamente como profissional realizado e como orientador cultural polemista. Circulou tanto na música, como nas letras e nas artes plásticas, em cuja institucionalização deixou marcas indeléveis. Como cronista de arte registrou e comentou os eventos culturais mais significativos na Porto Alegre do primeiro período republicano[326]. Todas essa credenciais fizeram de Olinto de Oliveira o líder natural do grupo que idealizou trazer o ILBA-RS para a realidade concreta. Olinto de Oliveira foi, em Porto Alegre, uma das respostas ao maior desafio que Almeida Prado aponta (1955: 367) no campo da arte no Brasil, ou seja, a falta de um autêntico líder - um regente[327]. Líder como aquele que Wright Mills procurava (1975: 410/1) numa sociedade equilibrada, ou aquele que De Masi apontava (1997: 20) como necessário a um grupo empreendedor. Rollo May faz uma distinção (1992: 55) entre o mito e o herói, quando insiste sobre o papel que o heroísmo desempenha nos fundamentos da educação[328]. É possível recordar Freud

---

[323] - É possível interpretar que aquele que lida com a fragilidade da vida e as dificuldades de se afirmar a arte é uma culminância e concede sentido para a vida conquistada. Em Porto Alegre, os grandes observadores e colecionadores das obras dos artistas, não por acaso, foram integrantes da classe médica.

[324] - Athos Damasceno registrou (1971, p. 448) o nascimento da 1ª galeria de arte em Porto Alegre quando "*em 1893, por sugestão e empenho seu (*Olinto de Oliveira*) inaugura-se nas Ruas dos Andradas, em amplo compartimento envidraçado do bazar O Preço Fixo, de propriedade de Pedro Porto, a primeira Galeria de Artes Plásticas de Porto Alegre, destinada a expor peças e de pintura e escultura de autores famosos*".

[325] - O biografo, cunhado de Olinto e médico Gonçalves Vianna escreveu (1945, p. 20) "*na seção de crítica de arte do nosso Correio do Povo, onde Olinto, sob o temido pseudônimo de Maurício Bœhm, durante algum tempo revelou a sua extraordinária cultura musical*". Para detalhes sobre o crítico 'Maurício Bœhm', ver Damasceno 1971, p.239

[326] - Nessa função ele poderia ser apontado como o iniciador da '*Kunstliteratur*' sul-rio-grandense O pensamento e as crônicas de Olímpio Olinto de Oliveira estão sendo resgatados e sistematizados pela pesquisadora Cláudia Maria Leal RODRIGUES, do programa de pós-graduação de Música do Instituto de Artes da UFRGS sob a orientação da Profª Drª Maria Elizabeth Lucas.. Como um dos fundadores do *Correio do Povo*, fez desse veículo, a sua tribuna para apontar jovens talentos emergentes na cidade, ou registrar a passagem meteórica de artistas internacionais pela cidade A maioria dos artigos do *Correio do Povo*, assinados por Maurício Bœhm tem por tema a Música. Entre as crônicas relativas às artes plásticas, recuperadas pela pesquisadora Cláudia Maria Rodrigues, podem ser citados '*Romualdo Prati*'(12.07.1896) '*Litran*'(20.11.1896), '*Libindo Ferrás*'(13.02.1897, '*Bellas Artes – Pedro Weingärtner*'(Domingo 03.07.1898) e '*Pedro Weingärtner*' (11.12.1898). Uma noticia sobre uma escola e uma pinacoteca em Curitiba sob o título '*Bellas Artes, Escola de Bellas Artes e Industriais do Paraná e Pinacotheca*' se, não foi escrito por Olinto, o deve ter motivado para a criação do Instituto de Belas Artes. (*Correio do Povo*, ano 3 , **nº 191**, em 24.08.1898).

[327]- Almeida Prado, registrou (1955, p.367), na biografia de Tomas Ender , que "*lider é o regente frente a orquestra de competentes professores é capaz de transformar os conflitos em estímulos para a idealização e a solidariedade*". Há versão de Olinto de Oliveira chegou a reger orquestras e corais em Porto Alegre, como foi possível inferir de jornais da época.

[328] - Rollo May escreveu (1992, p. 55) que "*nossa tarefa, como parte do descobrimento dos mitos contempor6aneoas 'descobrir os fundamentos do heroísmo"*.

(1995:248) na sua motivação recebida no estudo pela liderança do mestre que o ensinava.

Uma de suas experiências foi a criação do Instituto Musical de Porto Alegre[329], onde Olinto atuou, em 1896, como um dos redatores do estatuto na sua fundação[330]. Deve-se também a Olinto a iniciativa da fundação da Academia Rio Grandense de Letras[331] em 01 de dezembro de 1901, quatro anos após a Academia de Machado de Assis. As letras sul-rio-grandenses[332] podem ser consideradas a criação sulina que melhor se projetou em todo o Brasil[333]. Com esse lastro de experiências, tanto na formação de uma escola superior, como de instituições voltadas para arte planejou, em 1908, a fundação do ILBA-RS. O Instituto foi a sua última obra institucional em Porto Alegre e para a qual direcionou o melhor das suas energias, assumindo a sua presidência, de 1908, até quando se aposentou da Faculdade de Medicina, em 1919.

Ao longo de sua presidência no ILBA-RS soube avaliar as carências, as potencialidades e as prioridades institucionais, como conhecedor do mundo da arte local. Optou, inicialmente, por uma rígida e sólida estrutura jurídica e econômica, capaz de suportar os primeiros impactos de um meio adverso e para que a instituição tivesse o máximo de sentido para o sistema de artes local. No ILBA-RS formou uma sólida pirâmide administrativa. Nela, o vértice era a presidência, com um vice, um secretário, um tesoureiro e um conservador geral, todos eles cargos não remunerados. Na base, incluiu todo o cidadão amante da arte de todo o estado, articulando e cimentado-o através do partido no poder. Essa estrutura, regada por um orçamento

---

329 - Corte Real, 1980, pp. 27-30 e Lucas, 1992: 161

330 -. A idéia era precoce para a época e local. Diante da eminência de um fracasso, conseguiu transformá-lo, por sua intervenção, em 1897, no Instituto no Clube Haydn **[F2. 012.1]** Clube HAYDN na SOGIPA. O Clube Haydn sobreviveu, com vida brilhante, até a década de 1960 integrado na SOGIPA (Turnebund). (Ver CORTE REAL1980, pp. 31-40, SILVA, 1997 e RODRIGUES, 2000, fl. 123). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

331 - ELVO CLEMENTE « 95 anos de Academia» in *Correio do Povo*. Porto Alegre, ano 102, **nº 66**, p.4, dia 05.12.1996. Ver os percalsos dessa academia em RAMIREZ, Hugo «Cem anos de vida acadêmica no Rio Grande do Sul» **RS letras**, Porto Alegre, **nos 9/10**, Nov.dez 2001 e jan.fev. 2002, suplemento, 8 pp.

332 - Ainda não foi feito o levantamento da forma de arte mais adequada para interpretar o espírito humano sulino e com mais eficácia projetá-lo no espaço cultural dos demais Estados da Federação. Mas as letras sul-rio-grandenses desde a Independência deram forma à obra de um Hipólito da Costa, de um '*Qorpo Santo*', de um Simões Lopes Neto, sem citar os demais escritores sulistas do século XX, onde essa verdade sulina fluiu de forma mais continuada e em maior volume de interpretação da alma sul-rio-grandense.

333 - Um exemplo material dessa produção e circulação da criação sulina que impregna as suas letras passou pela Editora e Livraria do Globo que ganhou projeção nacional nas décadas de 30 à 50.**AMORIN**, Sonia Maria de . **Em busca de um tempo perdido**: literatura traduzida pela Editora Globo São Paulo : EDUSP. 2000, 181 p **TORRESINI**, Elizabeth Rocha de . **Editora Globo**: uma aventura editorial nos anos 30 e 40. São Paulo : EDUSP. 1999, 118 p.

sob o seu controle, procurou alimentar-se das necessidades superiores do meio. Contratou pessoalmente os diretores[334] e professores[335], sendo o número, desses últimos, proporcional aos ingressos das matrículas e mensalidades pagas pelos alunos. No dia 05 de julho de 1909, Olímpio abriu solenemente o Conservatório de Música[336], servido por um auditório de 300 lugares[337]. Nomeou Araújo Vianna[338] seu diretor e sobre cuja competência Olímpio havia feito os mais francos elogios[339]. No dia 02 de março de 1910 colocou em movimento a Escola de Artes, aprovada no dia 10 de fevereiro de 1910, e a confiou a sua direção a Libindo Ferrás[340], outro membro fundador da CC-ILBA-RS. Em relação a Libindo ele já se havia pronunciado, de forma elogiosa, no mesmo artigo dedicado Araújo Vianna do dia 13.02.1897. Reuniu os dois no mesmo Instituto que fundara. Os manteve absolutamente autônomos entre si, mas diretamente subordinados ao presidente, por meio do Estatuto.

A terceira gestão[341] de Olinto de Oliveira foi direcionada para consolidar o pequeno mundo das artes do Instituto. Isso ele de fato conseguiu nas condições locais. Quando se aposentou em 1919, o Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul estava consolidado e o entregou em perfeito funcionamento ao seu vice-presidente, Victor Bastian.

Com seu exemplo pessoal, Olinto conseguiu seduzir grandes nomes da medicina de Porto Alegre para as artes. Além do médico João Birnfeld que, estava ao

---

334 - "*Art. 28 – Os diretores das Escolas serão nomeados pelo Presidente do Instituto". § 1º Cada Diretor servirá enquanto preencher satisfatoriamente as suas funções e merecer a confiança da casa* "Estatuto do ILBA-RS de 1908.

335 - "*Art. 29 – Providos ou não por concurso os lugares de professores, as respectivas nomeações serão feitas pelo Presidente".* Estatuto do ILBA-RS de 1908.

336 - No dia 01 de maio de 1909 Olinto assinou o aluguel- **[F5. 002.2]** Contrato de arrendamento do terreno. por 150$000 mensais, da casa nº 58 (atual nº 248) da rua Senhor dos Passos Documento avulso doa Arquivo do IA , com a assinatura de Engelbert Hobbling procurador de do proprietário Willy Klappert ***{002DOC}***. Em 1913 Olímpio adquiriu a casa onde iniciara o Instituto. No final desse ano apresentou um projeto da reforma do prédio **[F3. 002]**, ILBA-RS. Projeto ampliação: Arquit. Bartel **[F3.003]** ILBA-RS. Projeto ampliação: Arquit. Bartel: fachada, **[F3. 004]** ILBA. Projeto ampliação: Arquit. Bartel: planta e corte **[F3. 005]** ILBA. Projeto ampliação: Arquit. Bartel e **[F3. 006**] ILBA. Projeto ampliação: Arquit. Bartel: Planta e corte. Essa reforma foi entregue ao controle de Benito Elejalde**[F1. 038]** ELEJALDE, Benito Ilha, na época, um dos membros mais ativos da Comissão Central. Em 1915 editou um prospecto no qual é visível o acréscimo do andar no qual funcionava a Escola de Artes com entrada lateral independente***{018bPros}*** Prospecto do Instituto de Belas Artes de 1915 Olinto de Oliveira. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1 – F2 - F3 – F5.**

337 - «Retrospecto econômico e Financeiro do Estado do Rio Grande do Sul-1822-1922»**Revista do Archivo Publico do RS** Porto Alegre : Globo, dez. 1922 p.65

338 - **[F1. 012.1]** ARAÚJO VIANNA, José de.

339 - Correio do Povo 13.02.1897, capa, (micro filme Museu Hipólito J. da Costa).

340 - **[F1. 046]** FERRÁS, Libindo.

341 - Olinto foi reeleito no dia 09.09.1918 para o período até 1922. Livro da Atas nº1 da CC-ILBA-RS f.16

seu lado, no momento da fundação do Instituto, o seu exemplo conseguiu levar para o Instituto o diretor da Faculdade de Medicina Sarmento Leite. O seu cunhado, Raimundo Gonçalves Vianna. Fábio Barros e Mário Totta são outros médicos, que seguiram o seu exemplo e dedicaram os seus melhores momentos ao trabalho na Comissão Central do Instituto. Isso sem falar do médico que era presidente do Estado na época da fundação do Instituto.

Olinto de Oliveira conseguiu, com o trabalho da arte e da cultura, progressivamente adensar o projeto civilizatório e estabelecer uma verdadeira massa crítica local e que antecedeu a universidade. Para caracterizar esse projeto civilizatório no próprio momento da fundação do ILBA-RS, há representantes de todas as outras escolas superiores de Porto Alegre que precederam o Instituto. Depois da administração de Olinto, essa interação implantada por ele continuou a reproduzir-se no interior da Comissão Central que dirigia o ILBA-RS através da presença constante de docentes dos primeiros '*cursos superiores livres'* de Porto Alegre. O Desembargador André da Rocha, um dos seus mais ativos participantes e que irá tornar-se o primeiro reitor de uma universidade no Rio Grande do Sul, sentiu-se à vontade no Instituto, ao lado dos mais ativos líderes do movimento da transformação desse projeto civilizatório dos cursos superiores locais para constituir a Universidade de Porto Alegre. Deve-se, em grande parte, à visão de Olinto de Oliveira o Instituto dispor de tantos líderes que não poderiam faltar nesse projeto. A visão e a luta para manter essa massa crítica, presente e ativa no Instituto, apontava para a universidade. Caberia a Olinto de Oliveira, com toda a justiça, o título de um ***proto-reitor*** pela massa crítica dos diferentes saberes que ele conseguiu reunir na mesma instituição para garantir o desenvolvimento das potencialidades da existência do campo das artes. Uma comprovação da repercussão nacional desse seu papel está nas pesquisas de opinião promovidas pela Associação Brasileira de Educação (ABE) entre 1927 e 1928 e na qual um dos entrevistados foi Olinto de Oliveira. O historiador da Educação Superior no Brasil, Souza Campos[342], resumiu a participação de Olinto na pesquisa, promovida pela ABE, do fundador do Instituto na formulação da Universidade no Brasil na sua '*História da Educação Superior no Brasil*' (1940: 287/8)

[342] - Souza Campos, 1940: 287/8 e 1954: 85.

e na '*História da USP*' (1954: 85) na qual Olinto ressaltava a sua preocupação com o papel do estudante na universidade brasileira que se estava pretendendo.

Quando o regime republicano brasileiro completou seus trinta anos, e ele trinta anos de intenso trabalho em Porto Alegre, Olinto solicitou sua aposentadoria. Foi gozá-la na capital federal, local de sua formação acadêmica. Deixava Porto Alegre para trás e para sempre. Havia contribuído até a exaustão para dar corpo a diversas instituições, que agora possuíam vidas autônomas voltadas para a ciência, às letras e às artes[343]. Mas não entrou na inatividade[344]. A sua opção pelo Rio de Janeiro, como lugar de sua aposentadoria, foi mais uma forma de exílio voluntário. A sua inarredável decisão de não voltar mais a Porto Alegre, apesar dos insistentes convites, dizem do homem incômodo para os instalados em que ele se havia transformado na província. As agressivas e contundentes iniciativas de Olinto, jogaram muito além dos costumes, hábitos e tabus do seu tempo como Athos Damasceno registrou (1971: 446) nas palavras de seu filho Plínio Olinto: *"(*Olinto de Oliveira) *sofreu pelos preconceitos de uma sociedade de Província. Não era bem que um doutor gostasse de poesia, não era bem que um médico fosse músico, não era bem que um clínico praticasse esportes. Mas, a tudo ele resistiu*"[345] .

Apesar disso, ainda em vida do seu fundador, o cultivo de sua memória no Instituto gerou um movimento que passou para as páginas das atas da Comissão Central[346]. O sistema de ensino público atribuiu o nome de Olinto de Oliveira[347] uma

---

[343] - Porto Alegre deve a Olinto três instituições em atividade ainda no início do século XXI: o Instituto de Artes, a Faculdade de Medicina e a Academia Sul-Rio-Grandense de Letras. A memória de Olinto confunde-se com as origens dessas instituições.

[344] - No Rio de Janeiro foi Inspetor de Higiene Infantil (1930), Diretor da Diretoria de Proteção à Maternidade e à Infância(1934) , e Diretor Geral do Departamento Nacional da Criança (1940) e em cujo cargo foi aposentado pelo Decreto-Lei n 1º 8.392 de 17.12.1945 (Figueiredo, 1953. pp. 7/10). Como médico e pediatra não ficou indiferente à força moralizadora que os seus conterrâneos empreendem em 1930. Quando Getúlio Vargas empolgou o poder em 1930 convocou o conterrâneo para criar e presidir o '*Instituto de Profilaxia Infantil'* depois *'Departamento Nacional da Criança*' (Gonçalves Vianna, 1945, p.156 – in Boletim do MESP ano um, **nºs 1 e 2**, capa final, jun.1931) diretoria do recém criado Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP). Trabalhou no MESP ao lado Gustavo Capanema (GOMES, Ângela de Castro, 2000, pp 173- 250). Na atividade classista na qual pregava a ética médica registrou numa das suas conferência: "*A moda é cousa tirânica, e a medicina é mulher. Como tal, ela tem medo louco a duas coisas – perecer velha e ridícula, vestindo uma roupa velha e não ter automóvel*". "*É um tal de avaliar e orçar e comparar e cumular e enfileirar e cifras lucros, que não lhe escapam nem a própria vida humana, já posta em equação monetária; nem as sua atividades, o trabalho taylorizado, as aptidões regradas a uma teoria estreita, os sentimentos tarifados a tanto por cento, e até o amor, com cartaz de preços sotoposto"a lei da oferta e da procura*". (Olinto de Oliveira in Gonçalves Vianna, 1945, pp.100-101). Participou na área de sua competência e a Academia Brasileira de Medicina conferiu-lhe a titularidade de uma das suas cadeiras (Figueiredo, 1953, p.99). Essa cadeira deveria ser ocupada, a partir de 1999, por Mário Rigatto (1930-2000), outro médico sul-rio-grandense de grande autonomia no seu agir ético e profissional, mas que faleceu antes de poder ocupá-la.

[345] - Ver também in Webster, 1983, p.14.

[346] - No dia 15 de dezembro de 1926 o presidente José Coelho Parreira prometeu inaugurar, no início do ano escolar de 1927, o retrato de Olinto de Oliveira, numa das salas do Instituto (Livro nº I das Atas do CCIBA, f. 39v). Em 15 de julho de 1927 o

unidade da rede situada na rua da República, na capital do estado. A cidade de Porto Alegre dedicou o nome de Olinto de Oliveira a um logradouro público[348].

Olinto de Oliveira jamais esqueceu o Instituto. Manteve ativos e constantes contatos epistolares. No lançamento da pedra fundamental do novo prédio em 1941, delegou a sua representação e a sua fala ao seu antigo Vice-Presidente e seu sucessor no Instituto, Victor Bastian[349]. Na mensagem enviada em 1948 para os festejos do cinqüentenário da Faculdade de Medicina, ele inicia, as suas recordações em Porto Alegre, com as mais elogiosas referências ao Instituto de Belas Artes[350].

Resumindo, podemos afirmar que Olinto foi capaz de exercer as suas variadas competências dentro dos limites nos quais viveu e criou a sua obra[351]. Com ele estamos face ao horizonte traçado por Aristóteles, para quem(1973, p.343 $^{114a\ 10)}$, "*toda a arte visa à geração e se ocupa em inventar [...] e cuja origem está no que produz, e não no que é produzido*". O mesmo poderia ser dito do grupo do qual foi líder, e o conjunto do Instituto pode ser examinado como um núcleo de competências que foi plasmado por esse grupo fundador. Esses valores permaneceram no tempo e se reproduziram e, através deles, mantendo a teleologia imanente do seu projeto civilizatório original.

---

presidente comunicou que o retrato já havia sido colocado (Livro nº I das Atas do CCIBA, f.42f). Mas no 11 de agosto ainda faltava uma ocasião para a homenagem, fato que em 18 de maio de 1928, também não tinha ocorrido. Diante de tantas postergações, o Dr. Carlos Ferreira de Azevedo, vice-presidente do Instituto, não querendo mais compactuar com as sucessivas protelações, enviou um telegrama à Comissão Central, renunciando ao seu cargo (Livro nº II das Atas do CCIBA, f.7f.).. Os membros da Comissão Central não aceitaram a renúncia e no dia 05 de julho de 1928 é finalmente programada uma homenagem digna ao fundador e por sugestão do próprio Carlos de Azevedo "*Se equiparasse o Dr. Olinto de Oliveira aos membros beneméritos já existentes, reformando-se para tal fim, oportunamente, os estatutos, nesse particular*". (Livro nº II das atas do CCIBA-RS, f. 9f.) Na categoria, na qual se desejava incluir Olinto de Oliveira, constavam,apenas os dois governadores do estado, Carlos Barbosa Gonçalves e Antônio Borges de Medeiros. Para incluir o nome, desse último, a Comissão Central havia reformulado no final de 1927 os estatutos.

[347] - Com verbete sobre Olinto de Oliveira de Ferreira Filho, 1977.

[348] - **[F1. 077.4]** Rua.Olinto de Oliveira- CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[349] - **[F2. 029]** Victor Bastian falando em nome de Olinto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[350] - Anais da Faculdade de Medicina de Porto Alegre, jan. 1948, s/p. ***{105ANAIS}***

[351] - Arendt escreve (1983, p. 273) que "*é elemento indispensável, para a nobreza humana acreditar que a individualidade do homem, o sujeito ultrapassa em grandeza e em importância tudo aquilo que ele pode fazer ou produzir. O que salva os grandes talentos, é que as pessoas que carregam os fardos permanecem superiores a aquilo que fazem, ao menos enquanto a fonte criadora permanecer viva, pois essa fonte brota de que eles são, ela é exterior ao processo da obra, e independente do papel que eles cumprem*".

### *1.3.6 – O papel da Comissão Central do ILBA-S e as suas diretorias.*

A Comissão Central foi o grupo no qual melhor se corporificou o projeto civilizatório no Rio Grande do Sul. A Comissão assumiu, como grupo fundador, um papel de responsabilidade intelectual e política na instituição. O intelectual do Primeiro Período republicano sul-rio-grandense desempenhou um papel completamente diferente dos grupos dos intelectuais que irão emergir no estado depois de 1930. Ao primeiro, pode-se atribuir o sentido positivo e '*nobilitador*' do amadorismo, como nos traços dos músicos da elite, que Lucas descreve (1996: 155). Para Genro (1996: 95) o intelectual da Primeira República brasileira "*concentrava-se "numa só pessoa", em conseqüência, a representação efetiva de classe, com base no poder econômico e a teorização e prática de uma política em defesa de uma ordem jurídica vinculada aos seus interesses de classe dominante*". Na arte regional, a transformação, que o intelectual estava implementando como agente político, consistia no trabalho preliminar de criar lugares e postos a serem ocupados depois pelos artistas profissionais. A distinção entre os agentes políticos e os intérpretes especialistas é de Monnier para quem (1995, p.48) se deve "*tentar a representação das transformações implica que se crie um lugar aos homens, aos principais responsáveis políticos, e numa administração, aos interpretes aos especialistas cujo papel se impõe com força"*. Os postos que a Comissão Central criou, inicialmente para si, foram parar nas mãos de quem de fato pertencia o poder simbólico da arte, como espaço dos intérpretes especialistas.

Na prática, a Comissão Central pode ser comparada a um conselho fiscal, uma instância deliberativa e eletiva. As vinte competências, que o artigo 16 do Estatuto[352] de 1908 lhe atribuía, a colocava acima da diretoria e fazia a conexão com os membros do Instituto. Previam-se reuniões trimestrais, mas havia anos nos quais não aconteceu nenhuma[353]. Era formada uma comissão para examinar, uma vez por ano, as contas e o novo orçamento. Mas a sua convocação mais concorrida era recompor a diretoria e que pelas atas, em geral consistia numa indicação e uma aclamação. Não havia

[352] - Ver CD-ROM Disco 5 LEIS . Arquivo 5ª-1908 Estatuto

[353] - Ver CD-ROM Disco 4 ATAS. Arquivo 4ª atas de 1908 até 1939

remuneração pelo exercício de qualquer cargo na diretoria ou pela presença ou por fazer parte de eventuais comissões.

Todos os agentes remunerados do Instituto eram excluídos da Comissão Central, deixando os docentes artistas e os técnicos fora das decisões políticas e administrativas. Esse limite gerou o desafio para os docentes ocupar esse espaço político e mostrar efetivamente a sua competência. Apesar de os membros da CC-ILBA-RS declararem enfáticos que o Instituto não era a soma dos seus membros "*mas aquilo que contribuírem pelo interesses que possuem pelo desenvolvimento das artes*"[354], houve grande equívoco na confusão dos papéis dos agentes políticos e agentes intérpretes especialistas. A CC-ILBA-RS sentia-se vinculada por todos os meios à própria existência do Instituto e fundado '*para tempo indeterminado'*. No momento em que a Comissão Central se confundiu com o Instituto, criou-se a expectativa que ela só iria se dissolver com o final do Instituto. De fato, nos estatutos e em qualquer outro documento da existência dessa mantenedora, não há o menor registro que a CC-ILBA-RS e o Instituto eram distintos, apesar da distância e da impessoalidade que o assunto era tratado.

Gradativamente foi se consolidando essa confusão. No Instituto legal não havia outro poder acima e externo à sua competência administrativa que podia reorientar essa confusão. Comandada por uma equipe da diretoria abnegada e dedicada, eleita entre os seus pares e com responsabilidades amplamente acertadas pelo seu estatuto e regimento. Mas, no interior desse Instituto legal, não foi criado o mínimo instrumento jurídico que pudesse legitimar interferências nos fins do ILBA-RS, nas percepções dos amadores de arte e no seu gerenciamento institucional. Esses agentes políticos do Instituto não se dobravam diante de qualquer poder estranho a sua lógica. Muitas vezes esse poder era reforçado e administrado por pessoas do governo estadual e do poder econômico[355].

O fato colocava barreiras instransponíveis para qualquer reforma em profundidade ou entrada de um novo grupo no Instituto real. Mário Barata lembra (1997: 396) que "*as reformas profundas e verdadeiras ou as reformulações de*

[354] - Livro de Atas n 1º da CC-ILBA-RS, f. 3v . de 01.05.1908

[355] - Vários dos presidentes do ILBA-RS eram simultaneamente secretários do executivo estadual ou então altos funcionários do sistema bancário, como Victor Bastian.

*entidades podem ser marcadas por momentos especiais de assunção de nova direção ou, às vezes, através quase de novas fundações e são poucas no desenvolvimento de cada século da instituição*". Ao longo de toda a história do Instituto de Artes da UFRGS esses momentos também foram raros. Se aconteciam, não eram percebidos pelos seus agentes. Esses trocavam, numa relação inconsciente, a sua fidelidade e serviços pela benevolência e proteção que lhes concedia o Instituto legal do CC-ILBA-RS. Somente mudanças sociais, econômicas e culturais seriam capazes de impor ao Instituto real um novo papel e trazer novos agentes. Pelo artigo 17 do Estatuto de 1908, a diretoria era composta de um presidente, um vice-presidente, um secretário, um tesoureiro e um conservador geral. Cada qual tinha as competências delimitadas e das quais prestavam contas uma vez por ano, para a Comissão Central. A suprema administração do ILBA-RS recaía sobre o presidente[356].

Os três primeiros mandatos presidenciais foram ocupados consecutivamente por **Olimpio Olinto de Oliveira**[357]**,** formando a primeira época administrativa do Instituto. O período entre a renúncia de Olinto, até o próximo presidente eleito foi ocupado interinamente por **Victor Bastian**[358]. Para a segunda administração foi eleito presidente **Antônio Marinho Loureiro Chaves** [359] e cujo mandato foi de 04 de

---

[356] - O Estatuto de 1908 prescrevia no seu "*Art. 21º - A Presidente compete: 1º - A suprema direcção e administração do todos os negocios do Instituto; 2º - Superintender e fiscalizar a direcção e os serviços das Escolas e outras dependencias do Instituto, de accordo com os respectivos Regulamentos; 3º - Nomear os Directores e Professores, assim como demittil-os ou suspendel-os, de accôrdo com o Regulamento das Escolas submettendo seus actos à Comissão Central; 4º - Propor à Commissão Central as medidas que lhe parecerem convenientes à boa marcha do Instituto; 5º - Conceder licenças aos Directores e Professores, até o maximo de 1 mez, providenciando sobre a substituição; 6º - Assignar os diplomas de socios, a correspondência official, os termos, os despachos resolvidos em sessão, e os documentos officiais do Instituto; 7º - Resolver e despachar requerimentos e todo o demais expediente da sua alçada, ou encaminhal-os a quem de direito; 8º - Representar oficialmente o Instituto em juizo, e em suas relações quaesquer, por si, ou por quem o possa substituir; 9º - Exercer a polícia interna nos estabelecimentos e dependências do Instituto; 10º - Convocar e presidir as sessões da Directoria e da Commissão Central; 11º - Submetter à Commissão Central os casos de vaga que se dérem nesta, afim de se providenciar sobre o seu preeenchimento; 12º - Apresentar à Commissão Central, annualmente, um relatório sobre a sua administração; 13º - Effectuar as operações de credito auctorisadas pela Comissão Central; 14º - Organizar, com o Thesoureiro, os orçamentos annuaes que têm de ser submettidos à Commissão Central, no início de cada anno; 15º - Rubricar os livros da Secretaria e da Thesouraria, assim como os das sessões dos Conselhos technicos; 16º - Cumprir e fazer cumprir os Estatutos, regulamentos e regimentos em vigor, assim como as deliberações da Commissão Central e da Directoria; 17º - Providenciar, nos casos urgentes, sobre qualquer circusntancia imprevista, e tomar resoluções sobre os casos omissos nos regulamentos*".

[357] - Olinto de Oliveira **[F1. 0771.1]** foi eleito para o cargo na noite da fundação do Instituto em 22 de abril de 1908 e prolongando-se oficialmente a sua presidência até o dia 30 de abril de 1920. Durante esse período foi reconduzido ao cargo no dia 12 de novembro de 1912 e reeleito para o período 1918-1922, no dia 09 de setembro de 1918. Com a sua transferência ao Rio de Janeiro renunciou em 1919, repassando o seu cargo no dia 30 de abril de 1920, em meio do seu mandato, a Victor Bastian. CD-ROM - Disco 6-IMAGENS-Arquivo **F1.**

[358] - Na época a atividade profissional de Victor Bastian era dirigir o Banco da Província. Foi o Vice-Presidente de Olinto de Oliveira. Mas não levou até a data de 1922 a terceira administração de Olinto ocupando interinamente a presidência do Instituto. Assim Marinho Chaves foi eleito em 1921. **[F2. 029].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[359] - Marinho Chaves ocupou diversos cargos na administração pública do Rio Grande do Sul. Um dos postos mais elevados foi o de Secretário do Estado. Nessa condição publicou relatórios dessa administração em especial da Secretaria de Obras. A sua

outubro de 1921 a 14 de outubro de 1925. A terceira administração foi comandada por **José Carlos Parreira**[360]. A sua administração iniciou no dia 14 de outubro de 1925 e foi até o dia 29 de outubro de 1929. A quarta administração foi a de **João Fernandes Moreira**[361] que iniciou no dia 29 de outubro de 1929 e encerrou-se em 26 de outubro de 1933.

A quinta administração foi exercida pelo Secretário dos Negócios do Interior e do Exterior do governo Estadual, **João Carlos Machado**[362]. Ele iniciou a sua presidência no dia 26 de outubro de 1933. A criação da Universidade de Porto Alegre, em 28 de novembro de 1934, foi realizada no âmbito da secretária estadual da qual era titular. Mas, logo após esse ato, desapareceu dos registros escritos do ILBA-RS. Esse fato determinou a eleição do Desembargador **Manoel André da Rocha**[363] , como presidente do Instituto, no dia 29 de abril de 1935. Uma vez que André da Rocha não podia assumir simultaneamente o cargo de diretor do Instituto e de reitor da Universidade de Porto Alegre**,** retornou **José Carlos Parreira** à presidência da Comissão Central. Parreira exerceu esse cargo entre 29 de abril de 1935 até o ato da entrega da administração da propriedade à Congregação dos Professores, ocorrida no dia 06 de janeiro de 1939. A sua presidência velava sobre o patrimônio do Instituto, enquanto a sua administração era exercida, a partir do dia 16 de abril de 1936, pelo diretor **Tasso Corrêa**[364] que se orientava pelos decretos que sustentavam a

---

administração no ILBA-RS foi uma das mais eficazes e lembradas por suas iniciativas. Foi ele que contratou em 1922 Tasso Corrêa. **[F1. 073a]** MARINHO CHAVES, Antônio e **[F1. 073b]** MARINHO CHAVES, Antônio.

[360] - Ocupou em duas ocasiões a presidência do ILBA-RS. Até o momento não foi encontrada referência no AGI-UFRGS qualquer referência á sua vida profissional. **[F1. 080**] PARREIRA, José Coelho, **[F1. 080a**] PARREIRA, José Coelho, **[F1. 080b**] PARREIRA, José Coelho e **[F1. 080c**] PARREIRA, José Coelho. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[361] - A administração de João Fernandes Moreira foi marcada pelo enfrentamento e expulsão de Tasso Corrêa do Instituto. **[F1. 043]** e **[F1. 044]** FERNANDES MOREIRA, João. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS.- Arquivo **F3**

[362] -João Carlos Machado era Secretário do Interior e da Justiça do interventor Flores da Cunha. Nessa condição a Educação pública ficava sob o seu comando. Nesse posto ele assinou em 1934 a criação da UPA da qual o Instituto, do qual era presidente, fazia parte. **[F1. 069]** MACHADO, João Carlos. Não há documentos no AGIA-UFRGS que revelem as razões pelas quais a sua administração terminou sem o menor registro das causas que o tenham afastado da presidência. Essa ausência levou a um período de indefinições entre a adesão ao paradigma que sustentava a *universidade* ou a continuação do paradigma das '*escolas superiores livres'*.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[363] - Manoel ANDRÉ da ROCHA **[F1. 011]** era membro efetivo da Comissão Central desde o dia 20 de fevereiro de 1925. Mas desde outubro de 1934 era o nome mais cotado como reitor da Universidade de Porto Alegre o que ele irá assumir efetivamente no dia 01 de abril de 1936.

[364] - **[F1. 031]** CORRÊA, Tasso Bolívar Dias. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

universidade[365] e radicalmente distinto do modelo do estatuto da Comissão Central[366]. Os profissionais da arte, que assumiram o seu poder institucional, não realizaram qualquer atividade para fixar e ampliar a memória dos dirigentes que os precederam.

Sem apontar para um conflito de gerações, é necessário concordar que o período que se seguiu à Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do -Rio Grande do Sul , pouco tinha em comum à maneira de perceber a administração da arte.

### *1.4 – Razões do conflito entre o CC-ILBA-RS e os profissionais da arte.*

Um paradigma radicalmente diferente, daquele que sustentava a Comissão Central, começou a emergir no Instituto depois de 1930. No terceiro capítulo será detalhada a ação de uma nova geração que truncou as representações de mundo dos que haviam fundado o Instituto e impôs uma outra concepção de administração e gerenciamento do campo artístico. Essas novas concepções tornaram-se mais evidentes nas expressões e nas ações de Tasso Corrêa. Esse jovem pianista e jurista expressou a autonomia do artista, no campo que ele achava sob a sua competência, evidenciando que o tempo dos amadores de arte havia terminado e que viera a competência dos profissionais da arte. O modelo dessa nova competência do administrador originava-se do paradigma que organizava a linha de montagem do '*fordismo*" com os seus manuais pragmáticos[367] escritos por Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Todos os que trabalhavam deveriam ser remunerados pelo trabalho executado[368]. No caso de uma instituição de arte, toda a administração executiva deveria ser centralizada na figura do Diretor[369]. Essa figura tinha a responsabilidade

---

[365] - Decretos federais n.ºs 19.850, 19.851 e 19852 de 11 de abril de 1931 criando o CNE, a Universidade e a do Brasil. Decreto n. º 19.851: dispõe sobre o ensino superior no Brasil. ***{041DECR} {042DECR}***

[366] - Na presente tese, não se expandiu a busca de dados externos, relativos aos presidentes, por se fixar a primordialidade do que ficou registrado nos documentos internos do AGIA-UFRGS. Contudo, apesar do pouco material que o AGIA-UFRGS dispõe a seu respeito, esses personagens merecem uma biografia, em especial pelo apoio político, econômico e pelo desprendimento do seu trabalho sem remuneração.

[367] - Para a maioria dos egressos, posteriores a 1930, das universidades brasileiras, essas normas parecem naturais. O exemplar do manual de Taylor, cujo registro consta na presente listagem bibliográfica, foi fichado em fevereiro de 2001 na biblioteca setorial da EBA-RJ, sublinhado por diversos leitores diferentes. Assim a própria administração da arte não escapou a influência de Taylor, apesar dele se referir que a sua metodologia derivar da escola como as suas tarefas, temas de casa e tempo planejado para cada aula.

[368] - Na administração Tasso Corrêa, não há registro de cargo não remunerado, prevendo-se o descanso, também remunerado, dentro de um quadro funcional. Os próprios prêmios aos artistas deixaram de ser honoríficos e tinham estipulado valores em dinheiro.

[369] - Tasso Corrêa irá assumir e cumprir esse papel durante vinte e dois anos consecutivos sem férias.

direta pelo andamento do trabalho, fixando e controlando, sem delegação, etapas capazes de serem cumpridas em cronogramas rigorosos[370]. Getúlio Vargas, era o primeiro mandatário da Nação e sua voz no Brasil aumentou de intensidade e de circulação em todo o país depois de 1930. Nessas circunstâncias, as antigas representações da CC-ILBA-RS ruíram, ao modelo do colapso da economia em 1929.

A situação da Comissão Central tornou-se econômica e politicamente insustentável. A economia das oligarquias que sustentava as figuras da Comissão Central, foi arruinada a partir da quebra da Bolsa de Nova York (1929). Pesavento aponta (1980: 185) o esgotamento, a que chegava por etapas, entre 1932 e 1937, das fórmulas conciliatórias e protelatórias que haviam favorecido até aquele momento as oligarquias sul-rio-grandenses[371]. O profissionalismo e o pragmatismo dos militares da Revolução de 1930[372] varreu as velhas patentes simbólicas de generais e coronéis comprados no mercado das honrarias da Guarda Nacional, sustentadas pelo agrarismo.

### *1.4.1 – Novas condições que a Comissão Central encontrou após 1930.*

Na sua última etapa, a Comissão Central, diante dessas condições, não podia ser monolítica, como fora antes. Nos episódios finais da sua dissolução houve jogos ambíguos entre alguns dos seus atores, em relação aos objetivos que a Comissão se propunha em 1908. De um lado, estavam aqueles que eram dirigentes e docentes dos outros cursos superiores isolados, que iriam formar a universidade local. De outro lado, aqueles sem vínculo ou aspiração à carreira acadêmica e que apostavam na simples continuação do ILBA-RS como um *curso superior livre* sob o seu comando.

---

[370] - Durante a administração de Tasso as exposições de arte tornaram-se regulares ao contrário do período anterior quando elas pareciam de depender da boa vontade dos dirigentes. Ao mesmo tempo os períodos escolares iniciavam nos primeiros dias de março eram concluídos no dia 15 de novembro de cada ano.

[371] - Essa crise se arrastava desde o Brasil Colônia, atravessou o Império e vinha sendo escamoteada por elas havia quase meio século através do regime republicano O problema da Primeira República, não era decorrente das honras militares, e sim do *agrarismo* segundo Faoro (1975: 608), Agrarismo, não só do latifundiário, mas da monocultura e das práticas econômicas decorrentes. Essas práticas concentradoras despejavam populações rurais desordenadamente nas antigas estruturas urbanas, que apenas inchavam sem planejamento e serviços.

[372] - Após 1930 cresceu o sentimento de responsabilidade institucional dos militares e que Pécaut atribuiu (1990, p.64) para "*impor o reconhecimento da instituição militar como responsável pela 'nacionalidade'e assim, como chave-mestra do Estado, esse será o objetivo de Góis Monteiro e Dutra após 1930*".

Entre os primeiros, havia os que possuíam um histórico de efetiva mobilização política favorável ao paradigma para a universidade preconizado pela Revolução de 1930, como o futuro reitor da Universidade de Porto Alegre, ao lado de Raymundo Vianna, um dos próceres do Partido Universitário[373].

Entre aqueles que não tinham vínculo acadêmico, como João Pio de Almeida[374], existe um registro doloroso e um magoado desabafo, que traduzia toda a sua inconformidade ao ver superada a sua concepção do Instituto, por aquele da universidade. A inconformidade ficou registrada de próprio punho, na folha 11v, do Livro nº II de Atas da Comissão Central, com a data de 17.03.1935.

> *"A resolução da Comissão Central desinteressando-se do acto mais importante da vida do Instituto importava ao mesmo tempo em desconsideração para os membros da Comissão de estudos e violação dos Estatutos". Pio de Almeida*.

Esse idealismo e abnegação da antiga Comissão Central foram substituídos pelo profissionalismo e pelos gestos codificados em novos manuais do administrador da universidade getulhista.

Todo esse conjunto será detalhado no 3º capítulo da presente tese. No momento, serve apenas para marcar o contraste de concepções para entender a história das causas do desaparecimento do paradigma e da CC-ILBA-RS.

A mesma distinção se apresentava nas artes onde havia um nítido contraste entre o paradigma defendido pela mantenedora dos amadores e o paradigma da categoria dos profissionais, artistas e professores. Isso fica evidente ao examinar os estatutos originais elaborados pela antiga mantenedora[375]. A CC-ILBA-RS era mantida

---

[373] - O membro da Comissão Central, Raymundo Vianna, médico, professor da Faculdade de Medicina e cunhado de Olinto de Oliveira estava em aberta pregação pela Universidade de Porto Alegre no '*Manifesto da Federação Acadêmica'* lançado em 1929 e que ganhou forma, no dia 14 de julho de 1930, no programa da Federação Acadêmica de Porto Alegre

[374] - João Pio de Almeida (1898-1966) segundo Neves Alves (1998, nota da p. 431), era bacharel em Direito, secretário do governo estadual e diretor da Livraria e Editora Globo, entre outras funções públicas de relevo.

[375] - "*Art. 9º - Somente sócios do Instituto poderão ser eleitos membros da Comissão Central, ficando, porém excluídos: os residentes fora da capital; os professores remunerados das Escolas; os empregados do Instituto de qualquer categoria*". Estatuto do Instituto de Belas Artes aprovado em 14.08.1908

pelos postos honoríficos, enquanto a nova representação era pragmática e profissional, a partir dos valores inerentes à autonomia da arte. Mundos com postos e atribuições tão antagônicos, vivendo no mesmo prédio, deveriam entrar fatalmente em confronto.

No paradigma inicial do Instituto, o artista deveria levar uma vida de acatamento, se não de elogio[376]. A normatização da instituição emanava diretamente da Comissão Central e era seu último recurso. Os docentes não participavam e nem eram representados na elaboração desses estatutos, regimentos, nem ao menos dos regulamentos. Sua atividade se restringia à sala de aula, dentro de rígidos horários e a obrigação de apresentar relatórios anuais[377] ao seu diretor. Esse devia apresentar memorandos e relatórios anuais ao presidente que, por sua vez, deveria submetê-los à Comissão Central do Instituto. Se algum membro da Comissão Central quisesse exercer a sua atividade docente ou artística no Instituto, deveria renunciar ao seu cargo e a sua posição na mantenedora, como o fizeram Araújo Vianna, Libindo Ferrás e Olinta Braga[378]. Pela força da norma, era impossível acontecer o contrário, ou seja, um artista docente da Escola ser elevado para a Comissão Central.

Nesse espaço, qualquer expressão de autonomia do artista, não só era vista com desconfiança, mas também como um desafio ao poder político institucional[379]. Apesar de os profissionais proporem um consenso administrativo e uma colaboração recíproca, como aquele[380] de Tasso Corrêa em 1933, o paradigma deveria ser único. Mas a busca do poder político entre os artistas contratos pelo a ILBA-RS, foi

---

[376] - No próximo capítulo será estudada a aplicação mais detalhada dessa política de acatamento através das ações dos docentes da Escola de Artes do ILBA-RS

[377] - No Arquivo há raros relatórios dos docentes do Conservatório após Olinto de Oliveira. Essa quebra da norma, da parte desses docentes, poderá significar o seu poder de transgressão e que não era normal da Escola de Artes. *{017Relat}*

[378] - **[F1. 019.1]**, **[F1. 019.1a]** e **[F1. 019.1b].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[379] - A clivagem no Instituto, entre os profissionais de arte e amadores, foi caracterizada no dia 24.10.1933 por Tasso Corrêa "*Nós os professores, não temos a menor interferência, nem na administração, nem na parte técnica. O Instituto de Bélas Artes do Rio Grande do Sul é uma instituição dirigida por médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, etc.Daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada á difusão do ensino artístico no Rio Grande do Sul, é orientado por cavalheiros de alta distinção, mas que infelizmente, na sua grande maioria, nada entende de Arte. Pra demonstrar o absurdo da nossa organização administrativa lembraria o seguinte: uma Faculdade de Medicina, dirigida por uma comissão de musicos, pintores e escultores*". Diário de Notícias 26.100.1933 p.4

[380] - Tasso Corrêa propunha, no discurso de 24.10.1933, pelo qual foi expulso do Instituto, "*Eu alvitraria a idéia de se incluir, na Comissão Central do Instituto de Bélas Artes, todos os professores desta casa, e que essa comissão mixta, de profissionais e de amantes das Belas Artes, resolvesse, então, sobre os diversos assuntos técnicos e administrativos*". Diário de Notícias 26.100.1933 p.4

desparelho. A categoria dos músicos chegou bem mais rapidamente à mobilização para a conquista eficaz do poder, do que aquela dos artistas plásticos.

### *1.4.2 - Os estudantes e os docentes da Escola de Artes*

O **estudante** foi um agente potencial e significativo do Instituto. Potencial, enquanto o comando do ILBA-RS pertenceu aos amadores entre os quais ele não tinha voz nem vez. O seu significado se impunha, na medida em que o estudante abraçava o seu projeto pessoal de se tornar artista e em condições de responder a sua opção de uma forma profissional e buscando a sua autonomia. O caminho para a autonomia do estudante das Artes Plásticas não era fácil, na medida em que não existia profissão externa e internamente não havia no estatuto do ILBA-RS, nem o espaço jurídico, nem a política e nem uma agremiação dos estudantes de arte. Já os que se preparavam como profissionais da saúde, na Faculdade de Medicina de Porto Alegre, possuíam seu Centro Acadêmico quase desde os primórdios da instituição. Nele repercutiram, cedo, os movimentos estudantis ocorridos no dia 05 de junho de 1918 em Córdoba - Argentina[381]. Esse movimento latino-americano impulsionará os estudantes porto-alegrenses a reivindicar ao menos possuir uma universidade e que culminou na criação do Partido Universitário[382]. A tradição acadêmica argentina que, bem ou mal, acumulava experiências desde 1613, ano da fundação da Universidade de Córdoba, não podia repercutir no ILBA-RS, onde o espaço e a tradição estudantil era algo a se iniciar.

Como no estatuto do ILBA-RS de 1908, não há referência ao estudante, há necessidade de procurar esse índice em outra parte. O regimento[383] do Instituto é pródigo em prescrever deveres e proibições e foi elaborado quase exclusivamente preventivamente ao poder estudantil. A procurar outros textos, existe no relatório de 1912 de Olinto de Oliveira, um longo espaço (pp.37-41) para analisar a situação em

---

[381] - Apesar do seu impulso inicial, é necessário dimensionar as competências e os limites do movimento dos agentes estudantis argentinos. Para essa dimensão é possível conferir PORTANTIERO Juan Carlos. ***Estudiantes y Política en América Latina: el proceso da la Reforma Universitaria(1918-1938)***. México: Siglo Veintiuno, 1978, 461p

[382] - A formação da universidade em Porto Alegre mobilizou amplos setores representativos das novas classes emergentes no cenário político e econômico. Esse tema será tratado no 3º capitulo seguindo-se **SILVA,** Pery Pinto Diniz da, et **SOARES**, Mozart Pereira. **Memória da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**: 1934-1964. Porto Alegre : UFRGS, 1992, 234 p.**.**

[383] - Ver CD-ROM Disco 5 LEIS Arquivo 1931-1934 - Regulamento : 1932

que se encontrava o estudante de arte diante das outras profissionalizações[384]. Sente-se também na alma do médico pediatra uma posição contraditória entre a severidade e objetividade do homem de ciência diante do humanista que deve saber relevar e com dúvidas explícitas na aplicação da norma muito restritiva na arte[385], pois acredita que a arte é um dom a ser perseguido individualmente. Ele se dava conta de que nas Artes Plásticas não existia uma expectativa social de uma profissionalização através do estudo. Ou, como ele registra (1912: 38), "*estes estudos eram considerados como simples ornamentos*"[386]. É lógico que Olinto não estava chegando à conclusão niilista de Nietzsche ao escrever (1999: 143) que o artista é '*o único inútil, no sentido mais temerário*", inutilidade absoluta que confere ao verdadeiro artista a sua maior autonomia em relação ao mundo utilitário. Apesar dessa frase do amigo de Wagner ter sido escrito vinte anos antes da fundação do ILBA-RS, essa autonomia não estava ainda ao alcance dos estudantes da EA, mergulhados no universo utilitário e estimulados para acumular posses materiais, como conclui Olinto quanto à motivação do estudante.

Na área da música existia, em Porto Alegre, uma pequena expectativa de profissionalização para quem chegava, na época, da condição inferior e da escravidão, como observaram Lucas (1996: 150-167) e Rodrigues (2.000: 125) ou, então, um enobrecimento através de um amadorismo, também considerado '*ornamento*' para uma classe social burguesa. Assim, durante toda administração da CC-ILBA-RS a procura de alunos na Escola de Artes foi bem menor[387] do que no Conservatório de

---

[384] - Olinto de Oliveira reconhece a autonomia do artista, mesmo durante a sua formação escolar, como ele escreveu no relatório de 1912 (p. 40), pois "*o aproveitamento dos alumnos em uma escola de bellas artes, mais do que nas de outros ramos, depende do talento e da aptidão especial de cada um*" . *{015bRELAT}*

[385] - Olinto de Oliveira se permite a dúvida, mesmo como dirigente, ao registrar publicamente no seu relatório de 1912 ( p.39 ) quando escreve que "*a Directoria este anno, a exemplo aliás do que se pratica em todas as escolas superiores, resolvido manter a ordem no regimen das matrículas, que nos annos anteriores, eram admittidas por tolerância, até muito tempo depois de encerrado o respectivo prazo de inscripção. Não estou muito longe de pensar que talvez seja preferível voltar a uma tal ou qual tolerância neste sentido, correndo os retardatários os riscos de sua demora, comquanto uma medida por demais liberal nesta assumpto seja uma ameaça para a boa ordem e a organização dos cursos*". *{015bRELAT}.*

[386] - Essa frase escrita, nos primórdios do século XX, foi reproduzida quase literalmente no final do século XX. Barreiro afirmou (1996 : 34) que no Brasil "*o conhecimento é mais ornamento e prenda do que instrumento eficaz de entendimento da realidades*". Barreiro não o aplica ao estudo da arte, mas destinado para caracterizar o estudo e estudante brasileiro em geral, destinado a uma elite que se deseja distinguir do mundo da produção e dos seus agentes por meio de algum ornamento que é o estudo superior.

[387] - Durante a administração Marinho Chaves, essa comparação é possível nas matrículas e exames de ambos os cursos no ano de 1923. Matrículas e exames de 1923 – 1924***{032Matr}.***

Música. Vários documentos[388] comprovam o fato, em especial na listagem dos formandos do Instituto[389] onde o desequilíbrio é flagrante, tendo a Escola de Artes apenas 10% dos formandos do Conservatório. Essa população menor determinava menor poder de barganha para as Artes Plásticas. E, sintomaticamente, foi a Música que iniciou a organização estudantil do Instituto.

Também na **categoria docente** a população foi bem mais variada no Conservatório de Música, apresentando características profissionais bem mais institucionalizadas e apoiadas por uma demanda social mais consistente do que nas Artes Plásticas. Para se ter uma idéia da organização do campo da Música entre os anos de 1925/32, período no qual o teórico e historiador da música Assuero Garritano (1889 –1955)[390] trabalhou no Instituto de Belas Artes, basta verificar o que Américo Pereira, um dos seus biógrafos, registrou (1967: 21/2) quanto a número dos grupos musicais que atuavam na época em Porto Alegre[391]. dos Os músicos, coerentes com a densidade da sua atuação profissional, foram os primeiros a conseguir o estágio critico e a consciência do que significava o poder político nas mãos dos produtores de arte. Foi também o setor da Música o primeiro a conseguir expressar a sua autonomia face ao poder institucional da CC-ILBA-RS.

As Artes Plásticas da Escola de Artes possuíam apenas dois professores, que normalmente precisavam mendigar algum espaço vago para suas exposições numa loja, num jornal, teatro ou prefeitura. Mesmo no pequeno espaço dessa Escola surgiam conflitos que eram facilmente contornados pelo peso da autoridade da Comissão Central, na falta de qualquer poder a ser contraposto internamente. O primeiro diretor da Escola de Artes, Libindo Ferrás, mereceu a confiança da Comissão

---

[388] - As atas das bancas dos exames do Conservatório são bem mais numerosas do que da Escola de Artes.do Conservatório comparado com ***{013Ata Ex}*** e ***{020Ata Ex} - {014Ata Ex}*** da Escola de Artes

[389] - Formandos do Instituto de Artes de 1916 até 12/09/1965 CD-ROM Disco 8 Anexos Arquivo 8.3. ***{027Form}*** Ver CD-ROM Disco 8-Anexos, Arquivo 8.3j.NÚMERO de ALUNOS do IBA-RS. Coluna Formandos.

[390] - **[F1. 051]** GARRITANO, Assuero e **[F1. 052]** GARRITANO, Assuero. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[391] - Pereira, o biógrafo de Assuero Garritano escrevia (1967, pp.21/2)*"o maestro Assuero não perdia o ensejo de animar pelas folhas dos periódicos, as sociedades artísticas então existentes em Porto Alegre, o 'Club Haydn", com o seu infatigável diretor Max Brueckner; o 'Instituto Musical', a cargo de José Corsi; o 'Instituto Brasileiro de Piano', à frente do qual se encontrava o sr. João Schwartz Filho, com orientação moderna e bem cuidada; 'o Instituto Carlos Gomes', fundado em 1924 pela professora Sibila Fontoura; o 'Quarteto Henrique Oswald', composto por Sotero[391] e o seu irmão Luis Cosme[391], violinistas, Radamés Gnatalli, viola, Carlos Kröener, celo, jovens dedicados à arte, além das 'Sociedades de cultura Musical' sob a esclarecida atuação artística de Tasso Corrêa e o 'Conservatório de Música' departamento do 'Instituto de Belas Artes'[391], que então ampliava seu raio de ação modelar, dadas a proficiência de seu corpo docente e a profícua administração do professor Guilherme Fontainha, que muito trabalhou para difundir o ensino da arte musical no Rio Grande do Sul"*.

Central durante todo o período em que a mantenedora teve voz ativa. Os próprios alunos promovidos a assistentes na Escola, não suportavam o regime, como aconteceu com Palmyra Pibernat Pedra. Os salários eram irrisórios[392] como, aliás, dos docentes de Artes Plásticas no Rio de Janeiro, onde o salário espantava qualquer candidato a docente, como afirmou Georgina Albuquerque[393]. O professor não era remunerado no período de férias[394], a não ser quando existiam condições de caixa e como liberalidade. O fato era improvável e deveria ter a anuência da Comissão Central, como ainda é visível na reunião da CC-ILBA-RS: de 26.09.1930.

> *"Sobre o pagamento do ordenado integral dos professores durante as férias, isto é nos mezes de Dezembro, Janeiro e Fevereiro. a Comissão Central apesar de achar justa a pretensão dos snr. Professores, não póde, entretanto, attender por não ter o Instituto verba sufficiente para isso*"[395].

Havia, em 1908, dois fantasmagóricos '*conselhos técnicos*' um para cada escola, sendo eleitos pela Comissão Central e designados pelo Presidente.

> *Art. 28º - Aos directores das Escolas serão nomeados pelo Presidente do Instituto, e os Conselhos téchnicos, compostos, cada um, de cinco membros eleitos dentre os professores respectivos, pela Comissão Central:*
>
> *§1º - Cada Director servirá emquanto preencher satisfactoriamente as suas funcções e merecer a confiança da casa.*

---

[392] - Conforme Libindo anota no relatório ao Presidente do Instituto em 1920 "*Que dificilmente a Escola encontrará professor que quizesse sujeitar-se a vir até o Rio Grande do Sul para receber o modesto vencimento de 450$000 mensais*". Durante o ano de 1922, Libindo Ferrás recebia, por suas funções de diretor e o de professor, a quantia 5:600$000 anuais, enquanto Francisco Bellanca recebia 3:780$000 para o mesmo período.

[393] - Durand resgata (1989, p.67) o pensamento anterior a Revolução de 1930 de alguém que será diretora da ENBA "*Lembrou Georgina de Albuquerque a Angione Costa que a remuneração dos professores em 1926 continuava desestimulante. Segundo ela a posição subalterna da ENBA em relação a outras instituições escolares mantidas pelo governo federal exprimia-se claramente no fato de que um professor de desenho, por exemplo, no Colégio Pedro II ou Colégio Militar, ganhava um conto e duzentos mil-reis por mês, ao passo que o da ENBA recebia apenas 535 mil-reis*".

[394] - O regulamento de 1932 prescrevia*: "Art. 118 –Durante o periodo de férias, isto é, durante os mezes de dezembro, janeiro e fevereiro, os Directores perceberão a gratificação e os empregados terão seus vencimentos integraes. Os professores receberão uma gratificação annual, marcada pelo presidente, com approvação da Comissão Central".*

[395] - Livro da Atas nº II da CCIBA (reunião do dia 26.09.1930 f. 23f ***{037ATA}***

*§2º - A eleição dos Conselhos technicos terá logar na sessão annual da Comissão Central, funcionando elles sómente durante um exercício escolar"*[396].

Durante todo o funcionamento da Comissão Central não há o menor registro que essas eleições fossem colocadas em prática[397]

### *1.4.3 – A emergência do poder dos profissionais no campo das artes.*

Todas as escolas que adotaram o regime universitário, depois de 1931, tiveram como organismo comum o Conselho Técnico Administrativo (CTA). Os 'Conselhos Técnicos' de 1908, sob o prisma da Lei Federal nº 19.851, de 11 de abril de 1931[398]. No Instituto o CTA que irá funcionar efetivamente só após 1938.

O Desembargador André da Rocha, diretor e docente da Faculdade Livre de Direito foi um grande reforço jurídico para o ILBA-RS. Um dos méritos que lhe deve ser atribuído foi tentar estabelecer o equilíbrio do poder entre os docentes e a Comissão Central. O seu nome foi sugerido à Comissão Central no dia 31.10.1923. Um dos que propôs seu nome como candidato foi o Desembargador Florêncio de Abreu. Os dois estavam presentes no dia 24.03.1924, quando se iniciou a discussão da reforma do Estatuto da casa. Nas suas lúcidas decisões é possível acompanhar as diversas etapas e insistências sobre a competência da Congregação docente no Instituto.

Para acompanhar a emergência do poder dos profissionais de arte, acompanha-se a redação do texto de um único artigo, pelo qual é possível ilustrar as lutas travadas pelo poder no Instituo, ao longo da questão crucial da ***CONGREGAÇÃO*** que emergiu pela primeira vez num texto escrito do Instituto no dia 15.12.1927[399]. Os artigos 29 e 30 previam o funcionamento de duas Congregações, incluindo a maioria do corpo

---

[396] - Estatuto do ILBA–RS aprovado pela Comissão Central em 14.08.1908.

[397] - Supõe-se que esse texto tenha sido apropriado de uma outra escola superior nacional ou estrangeira de artes. Além dos nomes ficarem inteiramente ao critério da mantenedora, na Escola de Artes, por haver apenas dois docentes, era impossível aplica-lo.

[398] **-** {*042DECR}* Dispõe que o ensino superior no Brasil obedeça de preferência ao Sistema Universitário

[399] - Livro de Atas nº II da CC-IB.A-RS f. 4f. E **[F5-001]** e **[F5. 001. A].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5. *{046ATA}***

docente *"Art.29 – Os professores constituem as Congregações do Instituto, sendo uma composta dos professores do Conservatório de Música e outra da Escola de Artes".* O Presidente reuniu os professores do Instituto no início de 1929 para ler esses artigos. Porém, o § 3º do art. 30º era uma ducha de água fria para qualquer veleidade de exercício de poder pelos docentes no interior do Instituto: *"§ 3º - as resoluções da Congregação não terão força deliberativa, mas constituirão elementos de informação, e de consulta na direção e organização do ensino do Instituto".* De fato, qualquer segmento docente reforçava ainda mais o poder da CC-ILBA-RS. Nos instrumentos jurídicos do ILBA-RS, não existia um poder ou a possibilidade de validar normas ou leis provindas diretamente dos profissionais do campo artístico, sem o filtro de amadores da área apoiado no Instituto legal que excluía do Instituto real qualquer autonomia docente ou estudantil.

O Estado Nacional veio em socorro dos docentes artistas do ILBA-RS promulgando o Decreto–Lei nº. 19.851 de 11.04.1931[400]. No capitulo III, escrevia que competia à Congregação dos Professores; *"Art. 31 – I- resolver, em grau de recurso, todos os casos que lhes forem afetos relativos ao interesse do ensino".* O Decreto Nacional, ao colocar o último recurso da instituição superior, nas mãos das Congregações dos Professores, explica os seus atrativos para o corpo docente do ILBA-RS.

O poder da CC-ILBA-RS estava agonizando, mas não estava ainda morto e nem o entregou. O Regulamento, aprovado em 06.05.1932[401], e que disciplina o Estatuto aprovado em16. 12.1927[402], concentrou ainda mais os poderes nas mãos do Presidente do Instituto*" Art. 93 – Os professores serão nomeados pelo Presidente que designará as classes ou annos que devem lecionar".* Esse artigo será usado, em 1933, para justificar o desligamento de um professor do Instituto em 1933.

Houve uma verdadeira rebelião docente, em 1934, patrocinada pelos professores do Conservatório[403] e liderados por Tasso Corrêa[404]. Esse grupo chegou a

[400] - Dispõe que o ensino superior no Brasil obedeça de preferência ao Sistema Universitário***{041DECR}***

[401] - Regulamento do Instituto de Belas Artes elaborado p/ CC-ILBA-RS***{043Regul}***

[402] - Estatutos elaborados para IBA-RS pelos docentes do Conservatório liderados por Tasso Corrêa em 1934, sob Leis Federais de 11.04.1931 para a Universidade brasileira***{037bRegul}***.

[403] - O grupo de professores do Conservatório que assinou em 15.05.1934, o projeto de Instituto era formado por José Joaquim de Andrade Neves, Tasso Bolivar Dias Corrêa, Assuero Garritano, Oscar Simm. Amodeo Luchesi, Demophilo Álvaro Xavier, Nair

redigir um estatuto que foi assinado pela totalidade da Congregação do Conservatório no dia 15.05.1934[405]. Esse estatuto copiava literalmente o que o Decreto nº 19.851 de 11.04.1931 dizia como competência da Congregação *"...* Art. 31. *§ 1º - resolver, em grau de recurso, todos os casos que lhe forem afetos relativos aos interesses de ensino";*

O estatuto, elaborado sobre o modelo universitário pelos docentes, foi apreciado pela Comissão Central no dia 17 de maio de 1934. Uma subcomissão discutiu o projeto. Ela era formada pela Comissão pelo Presidente, por Othelo Rosa e por Pio de Almeida e pelos docentes Tasso Corrêa e Antônio Corte Real. A ausência nessa Comissão dos dois desembargadores, a presença de dois membros que defendiam o poder da Comissão Central, mais o '*voto de Minerva'* do Presidente do Instituto, derrubou qualquer possibilidade do estatuto criado pelos docentes, apoiado pelos instrumentos da Universidade ser aceito e dar forma às suas aspirações. Uma cópia desse estatuto ficou no AGIA-UFRGS como índice das lutas pelo poder dos docentes. Esse texto teve o mérito de dar corpo ao debate, evidenciar o problema mal resolvido da competência do poder no campo das artes.

O debate foi reaberto nesse mesmo ano de 1934 com a criação da Universidade de Porto Alegre (UPA) na qual o Instituto foi incluído. O artigo 31 do Decreto Estadual nº 5.758, de 28.11.1934[406], da UPA, copiou o artigo 31 da lei 19.851. Ele reconheceu para a Congregação dos Professores a competência de: "*Art. 31 –... § 1º - Resolver em grau de recurso, todos os casos que lhe forem afetos relativos ao interesse do ensino*". Nessas expressões de autonomia, em relação à natureza de sua Congregação dos Professores, ficam evidentes as observações em relação às mudanças institucionais da arte que Barata fez (1997: 389) tão bem como as modificações que a arte sofre, na medida em que o artista modifica as suas relações com o mundo, como Pevsner registrou (1982:15).

---

Sgrillo, Gustavo Fest, Alayde Pinto Siqueira, Carlos Kröener, Antonina Maineri, Celia Ferreira Lassance, Ida Brandt, Olinta Braga e Olga de L. Pereira.

[404] CORRÊA dos SANTOS, Nayá "**TASSO CORRÊA: uma vida uma obra de arte**". Porto Alegre : Evangraf, 2001 32 p il.

[405] - Ver CD-ROM, Disco 6 – Leis – Arquivo 5.a – 1932 – 1934. ***{048Estat}***

[406] - Estatutos da Universidade de Porto Alegre. Aprovados pelo Decreto Estadual.Nº 5.758 em 20-28. 11.1934. ***{049Esat}***

No 3º capítulo será observado o desfecho dessas tensões na caminhada dos artistas do IBA-RS na sua conquista de autonomia, visível, não só em textos normativos, mas novas condições para a produção da arte.

***Resumindo o 1º capítulo.***

No 1º capítulo acompanhou-se a constituição de um núcleo de uma instituição destinada ao cultivo da arte durante o Primeiro Regime Republicano brasileiro num Estado periférico.

Os conceitos de arte, de ética, de autonomia e poder iluminaram a abordagem do objeto das origens instituição de arte, na qual os agentes do desenvolvimento institucional lutaram pelo poder produzindo fricções internas entre as representações dos amadores e dos artistas reveladas em expressões de autonomia da arte. Essas expressões de autonomia foram éticas enquanto estava em jogo a teleologia imanente na instituição de arte e que procuravam, no espaço externo, constituir um público para a arte, revelando no Rio Grande do Sul a ausência de outras instituições de um sistema de arte.

Ficou provado que houve duas etapas. A primeira, foi inaugural, dominada pelos agentes amadores que deram origens à instituição de arte que ofereceram politicamente através do Estado do Rio Grande do Sul que estava vivendo uma espécie de soberania em relação ao restante do Brasil. Esses agentes se amparavam no seu próprio espaço social, jurídico e econômico, representaram-se, na concepção de Chartier (1996: 79), também como soberanos para dar forma e para oferecer uma instituição para as artes. Para essa representação agiram como intelectuais experimentados num processo de fundações de outras instituições superiores destinadas ao cultivo das ciências, dando oportunidade para se falar de um efetivo projeto civilizatório sul-rio-grandense, pelo qual mantiveram o Instituto conectado à

essas outras instituições superiores. Providenciaram para a nova instituição destinada às artes, tanto o seu corpo físico interno pelo seu patrimônio, como de sua alma capaz de reproduzir no exterior institucional a sua teleologia imanente nos elementos de um sistema de artes.

Na segunda etapa, percebeu-se o esgotamento do ideário da Primeira República Brasileira. Os docentes artistas profissionais estavam-se apresentando para empolgar o poder institucional das artes. Esses agentes profissionais da arte, coerentes com a hipótese da presente tese, haviam acumulado conhecimentos do seu campo, para que pudessem lutar pelos postos institucionais. Na medida em que os profissionais das artes começaram a conhecer as potencialidades do meio, eles tentavam dispensar os amadores de arte e assumiram internamente as competências institucionais para fazer emergir a obra de arte. Nessa ação, seguiram a ética proveniente da arte nos conceitos que Chartier expressou (1996: 206) e que para Maritain (1961: 52) são centrais para a autonomia do artista. Externamente se prepararam para deflagrar um processo de democratização, preparando agentes para instaurar mecanismo de recepção num sistema de artes.

A seguir, o 2º capítulo observa as origens e o desenvolvimento da Escola de Artes sob a tutela da CC-ILBA-RS. Ela, como uma unidade do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, destinava-se ao cultivo das Artes Plásticas. Nela ficará claro o que foi possível realizar institucionalmente no ILBA-RS, entre 1910 e 1936 para a autonomia do agente-artista plástico e, assim, garantir externamente a estética de recepção pela reprodução do seu saber adquirido internamente na criação da obra de arte.

# CAPÍTULO II

## A ESCOLA DE ARTES DO INSTITUTO LIVRE DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

### 2.0 – A PRIMEIRA ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL

O Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS) criou, em 1909, o Conservatório de Música e, em 1910, ativou a Escola de Artes (EA). A Escola era destinada, no seu projeto de origem, ao ensino e ao estudo teórico e prático das artes plásticas, abrangendo o Desenho e a Arquitetura, incluindo as artes aplicadas e as artes e ofícios. A sua implementação correspondeu à primeira tentativa de institucionalizar o ensino formal das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. O Conservatório de Música, já tivera várias tentativas anteriores (Corte Real, 1984 e Rodrigues, 2000).

O objetivo deste capítulo é evidenciar as competências e os limites da Escola de Artes entre os anos 1910-1936. Competências que ela constituiu para gerar as condições internas de ensino e aprendizagem das Artes Plásticas e formando novos artistas. Competências como aquelas que promoveu para a emergência externa de um potencial sistema local de Artes Plásticas através da circulação das suas obras e a busca da constituição da memória da arte, através da pinacoteca e do museu de arte. Pretende-se evidenciar os limites que enfrentou da pouca densidade cultural dessas artes no RS e não encontrar a experiência local de uma Escola dessa natureza em Porto Alegre.

O problema que se enfrenta é o estudo da teleológica interna que sustentou o surgimento da Escola de Artes e aquilo que revelam os textos dos seus agentes

institucionais em relação a expressões de autonomia da arte. Um problema específico e operacional é a mitificação e o pouco conhecimento atual, que se possui em relação à essa Escola, pois ela foi confundida com o Instituto e a sua memória, obscurecida pelo Curso de Artes Plásticas que a sucedeu[407].

Trabalha-se com a hipótese que essa Escola de Artes do ILBA-RS conseguiu manter, uma duração suficiente na instauração de um continuum institucional, apesar do inexpressivo número de seus estudantes e de seus docentes. Nesse continuum, a Escola contribuiu para sustentar uma parte da teleologia imanente que o Instituto possuía para as artes em geral. A possibilidade de investigar essa sua teleologia imanente, é a iniciativa dos agentes da Escola de Artes deixar por escrito as suas expressões de autonomia. Verificam-se neles as projeções das competências próprias da arte e dos limites institucionais. Na medida em que projetaram essas competências e esses limites, tiveram capacidade de resolver a contradição pela interpretação das normas da arte e das normas institucionais como passagem para a consolidação institucional. Os relatórios de Libindo Ferrás, diretor da Escola de Artes do ILBA-RS, como os de Francis Pelichek, são importantes para medir a consciência da competência e os limites que do agente das Artes Plásticas possuíam nesse meio local.

Na construção do texto narrativo do presente capítulo, procura-se abranger o período de 1910, ano de criação da Escola de Artes da ILBA-RS, até o seu final em 1936. Para isso evidencia-se a natureza dessa Escola, sua constituição, seus agentes e as suas realizações. Na constituição da EA evidencia-se o seu currículo, seu espaço físico e os recursos didáticos de que dispunha. Para compreender a sua competência e as suas limitações, procura-se descrever o lugar e as condições que os artistas e os estudantes encontraram na EA como agentes envolvidos com um potencial sistema de Artes Plásticas. No item reprodução educativa, investiga-se o papel dos seus egressos e as projeções na região do processo civilizatório do Instituto através da obra de Artes Plásticas.

[407] - Atualmente as antigas competências da Escola de Artes do ILBA-RS são ocupadas pelo Departamento de Artes Visuais (DAV) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

### *2.1 - A Escola de Artes no projeto do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul.*

Na fundação do Instituto estava implícito um ambicioso projeto civilizatório que incluía a criação de uma rede de escolas distribuída nos centros urbanos mais populosos do Rio Grande do Sul. O comando dessa rede de escolas e de conservatórios pertencia à mantenedora, representada pela Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (CC-ILBA-RS) com um único artista plástico, que era Libindo Ferrás. Libindo foi autorizado pela mantenedora, em 1910, a criar a EA, acumulando o cargo diretor e único professor[408] até 1913. Depois , até 1936, compartilhou o seu magistério sucessivamente com vários docentes, mas no máximo com um ou dois por vez. O número de alunos oscilava entre uma ou duas dezenas A EA funcionava numa sala[409] construída em 1914, especificamente para ela, no mesmo prédio do Conservatório, em cima do sobrado do ILBA-RS. A EA também era denominada *'Escola de Artes e de Desenho*', pois a quase totalidade das disciplinas do seu currículo era centrada no Desenho. A Pintura só foi introduzida em 1926[410] enquanto a Escultura, a História da Arte e a Arquitetura, só após a administração de Libindo.

A EA manteve-se teimosamente qual um fio de água continuado, ao longo de quase trinta anos[411], sem grande expressão e visibilidade. Adaptava-se aos limites do meio do qual se originou, com um orçamento mínimo, com a falta de experiências anteriores, às distâncias dos experimentos bem sucedidos em outros centros, contando com uma população de hábitos ainda próximos da natureza. A Escola de

---

[408] - Olinto de Oliveira elogia Libindo no seu Relatório de 1912 (p.34) "*Continúa como professor dos três annos o Sr. Libindo Ferras, que como augmento das horas de trabalho necessárias para attender a todos os cursos, passou a perceber 250$000 de honorários. Este competente professor tem se mostrado incansável na direcção do departamento que lhe foi confiado, tanto mais quanto, não estando o Instituto em condições de contractar outros artistas, em vista do número reduzido de alumnos que procuram esta escola, todo o trabalho de ensino técnico propriamente recáe sobre elle*" Com o dólar cotado em 1912 de um para 3$110 (três mil cento e dez réis), os 250$000 equivaleriam a U$ 80,6 dólares , ou a libra esterlina cotada a 15$000 ( quinze mil réis), Libindo receberia 17 libras ao mês efetivamente trabalhado.

[409] - **[F3. 010]** Atelier da Escola de Artes.

[410] - Relatórios de Libindo Ferrás arquivado nos requerimentos ao Presidente do ILBA-RS. *{036Relat}*

[411] - Relatórios de Libindo Ferrás entre 1912 e 1926***{011Relat}*** e depois de 1930 os Relatórios de Francis Pelichek *{039-040}*

Artes, vista pelo lado de uma pesquisa mercadológica consistente, teria poucas chances para se auto-sustentar, apesar de não pagar impostos[412].

O projeto inicial do ILBA-RS era ambíguo para os artistas e as suas aspirações de autonomia. O artista plástico encontrava ali pouco espaço além de instrumento de ostentação, de arregimentação e de liderança política[413]. No lado externo da instituição quem trabalhava com a visualidade dos prédios, monumentos e obras simbólicas plásticas era induzido a produzir para reforçar as representações dessas lideranças[414]. Em Porto Alegre, na época da criação do ILBA, os estucadores e escultores estavam a serviço da religião, do comercio e das oligarquias regionais. Podemos acompanhar os temas das obras plásticas dessas '*encomendas*' nos diversos estudos de Doberstein (1988, 1992 e 1999), e que, ao desaparecerem essas "*encomendas*", esse profissional especializado não tinha condições de produzir uma obra autônoma[415]. Os agentes do campo da Música, com maior profissionalismo e com um corpo associativo, inerente à natureza de sua prática artística, foram bem mais objetivos e eficazes do que os artistas plásticos. Os músicos foram capazes de implantar e gerenciar políticas culturais de maior amplidão e repercussão social, formulando as suas próprias normas[416] na afirmação dos interesses coletivos, para tornar mais favorável essa repercussão social[417]. O Conservatório de Música foi o primeiro no ILBA-RS a sair do papel de heteronomia de idéias alheias e manteve um

---

[412] - A lei estadual de n° 53 de 21.11. 1905 dizia no seu '***Art. 1°, § 6 – Isenta institutos de belas artes de imposto***'. Esse artigo isentava os institutos de arte do rol dos impostos que compunham o orçamento do Estado. Na prática tinha aplicação mínima na época. Era um conjunto vazio a espera de quem se habilitasse a fundar comercialmente algum instituto dessa natureza. Esse artigo foi citado na fundação do ILBA-RS como uma vantagem concedida pelo Governo do Estado às artes. Essa lei foi assinada por Borges de Medeiros e seu vice-presidente José Barbosa Gonçalves, irmão do futuro presidente do Estado, Carlos Barbosa Gonçalves.

[413] - Era da própria natureza das escolas e academias de arte essa conexão direta com o poder central. A Academia de Vasari se colocava em conexões com a autoridade máxima de Florença(Pevsner,1982, p.47). A de Paris era uma extensão da corte (Pevsner, 1982, p.69). A do Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa colocava o imperador brasileiro como seu primeiro mandatário da AIBA (Taunay,1956, p.299). Nesse sentido é possível entender em Marques dos Santos (1997, p.132) o que seja um projeto civilizatório, como contrapartida ao uso da força pelo Estado.

[414] - Nos quadros de formatura dos cursos superiores livres de Porto Alegre foi usada a mão de obras dos primeiros artistas docentes da Escola de Artes do ILBA-RS. Nas salas e corredores das Faculdades de Direito e Economia da UFRGS existem decorações de quadros de formatura assinados por Libindo Ferrás Francisco Bellanca e que fazem moldura à fotografias de personagens da elite da época.

[415] - O professor Fernando Corona comentava que encontrou em Rio Pardo um dos grandes escultores de fachadas ede Porto Alegre residindo dentro de um túmulo. Adriano Pittanti também teve de se retirar para Hamburgo Velho onde seu túmulo zomba dos vivos , qual obra de Diógenes, no cemitério.

[416] - Concursos a medalhas de ouro do Conservatório de. 1919-1935***{025Conc}***

[417] - Lucas (1996 pp.150-167) e Rodrigues (2000, f. 125) e **[F2. 012]** Grupos de Músicos do Conservatório e **[F2. 018]** Diretoria da Sociedade Cultura de Artística. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. Arquivo **F2.**

fluxo bem mais intenso de alunos[418], formandos[419] e docentes, tão bem como uma visibilidade social constante e de qualidade. Para entender a EA do ILBA-RS é necessário manter presente esse contraste.

### *2.1.1 - A criação e as competências da Escola de Artes do ILBA-RS.*

A Escola de Artes foi autorizada a funcionar no dia 10 de fevereiro de 1910[420]. O fato ocorreu sete meses após o Conservatório abrir suas portas ao público no dia 05 de julho de 1909. A criação de uma escola formal de Artes Plásticas teria afastado qualquer investidor particular dessa empresa, devido ao elevado custo dos materiais, pela reduzida procura de alunos e a longa formação necessária ao artista. Esses empresários continuam a afastar-se desse investimento até a atualidade. Os próprios candidatos a artista[421] são afastados do acesso à formação pelos tabus, como o desprezo da sociedade pelo trabalho com as mãos. Esses tabus são reforçados pelas práticas do artista na pouca socialização dos momentos de criação plástica isolada no seu atelier, pela longa e insegura espera de um artista plástico novo por um reconhecimento[422]. Por enfrentaram tudo isso, a visão dos fundadores da Escola de Artes pode ser vista como arrojada.

O conjunto das características deste setor das artes, e em especial a individualidade da criação plástica, possibilitavam prescindir de uma formação erudita numa escola formal coletiva. Isso se torna visível nos abandonos da Escola de Artes, por parte dos seus alunos. Esses abandonos são acusados nos relatórios de Olinto de Oliveira e de Marinho Chaves[423] e são evidentes nas raras conclusões ou formaturas

---

[418] - Ver a proporção de 1 (um) aluno na Escola de Artes por 10 (dez) alunos no Conservatório no gráfico do CD-ROM Disco 8- Anexos Pasta 8.3. Arquivo 8.3j.

[419] - Ver lista de formandos do Instituto de Artes de 1919 até 12/09/1961 em *{027Form}*. CD-ROM Disco 8 Anexos 8.3 -. 8. 3k

[420] - Livro de Atas nº 1 da CC-ILBA-RS f. 8.f. Reunião do dia 10.02.1910

[421] - Ângelo Guido descreve (1956, pp. 13/5) o impacto e a apreensão que tomou conta dos familiares, dos colegas e dos patrões de Pedro Weingärtner quando esse tomou a decisão, na Porto Alegre de 1877, de se tornar pintor.

[422] - Bourdieu faz (1996a, p. 259) depender desse reconhecimento "*o valor da obra de arte não é artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como um fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista.*".

[423] - Relatório de Marinho Chaves a Comissão Central do IBA*{031Relat}*. Na prática . a EA era um complemento da formação escolar regular em outros estabelecimentos de ensino da cidade. Para o aluno era possível pensar até em termos de um clube. Para o ingresso precisava ter 14 anos, saber ler e fazer as 4 operações da Aritmética- ***{022ATA}***. O aluno da noite necessitava um consentimento dos pais, empregador ou de uma escola regular ***{026Matr}***. O estudante diurno era predominantemente feminino. O da noite maciçamente masculino.

do curso[424]. Olinto atribuiu esses abandonos ao fato de os estudos das artes serem considerados, pela sociedade, simples ornamento e eram os homens que mais abandonavam essa formação[425].

A situação inverteu-se inesperadamente quando o Instituto teve a coragem de oferecer novas competências numa vasta gama de saberes associados às Artes Plásticas, com profissionais competentes, num lugar e num curso adequado ao meio urbano que se transformava. Em 1936, na administração de Tasso Corrêa[426], a EA passou a denominar-se Curso de Artes Plásticas (CAP). Com esse novo curso iniciou-se a pensar no ensino de Arquitetura, tanto no aspecto técnico como conceitual. A Modelagem e a Escultura começaram a ser oferecidas por um profissional que procedia da área. O Desenho e as artes gráficas receberam o reforço de profissionais que trabalhavam em editoras industriais locais. As disciplinas da História da Arte e da Estética passaram a costurar o espaço prático do fazer artístico com o mundo das idéias estéticas. A partir do CAP, passa a faltar lugar para os candidatos. Nesse momento, os seus alunos equilibram numericamente e depois ultrapassam os do Conservatório de Música. Consolidou-se a liderança discente do CAP e de forma particular aqueles do Curso de Arquitetura. O estudo desse salto será feito no 4º capítulo dessa tese. Agora, o objetivo será o de acompanhar a emergência do ensino institucional das Artes Plásticas no Instituto.

Os alunos da Escola de Artes recebiam o desafio de vencer uma seqüência de degraus na direção da sua qualificação nas Artes Plásticas. O ingresso na Escola de Artes podia ser feito em qualquer adiantamento. O estudante enfrentava a banca de '*exame vago*' do adiantamento imediatamente anterior ao nível a que aspirava estudar. Havia determinações gerais para essa admissão em qualquer dos cursos.

---

[424] - Formandos do Instituto de Artes de 1916 até 12/09/1961*{027Form}*

[425] - Olinto de Oliveira no seu Relatório de 1912 (pp. 37/8) procura as causas desses abandonos. "*Na Escola de Artes, para um total de 26 matriculados, ha 4 homens para 22 mulheres. Umas das razões deste facto é certamente serem as bellas-artes, principalmente entre nós, consideradas antes como prenda do que como profissão ou objecto de alta cultura, de sorte que os rapazes, quasi sempre cursando collegios ou já empregados desde cedo para o aprendizado de suas futuras profissões, não encontram o tempo necessário para estes estudos, considerados de simples ornamento. Ha ainda a notar que, dos matriculados, muitos tem abandonado os cursos no fim de certo tempo. Ora, dentre esses, a proporção do sexo masculino é relativamente elevada, o que confirma o que acabei de dizer*".

[426] **- [F1. 031d]** CORRÊA, Tasso Bolívar Dias. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

> *"São condições essenciais para admissão em qualquer dos cursos: moralidade; aptidão natural para a musica ou para o desenho, conforme o curso; idade conveniente, segundo o curso; sanidade reconhecida e constituição física adaptada às exigências do estudo; conhecimento suficiente da língua portuguesa e operações aritméticas, as mais elementares, devendo ser apresentado atestados de professores idôneos"*[427].

Eram distribuídos em três grupos. Caso não quisessem submeter-se ao exame de admissão, ou não fossem aceitos nesse nível, podiam fazer o curso preliminar na própria Escola. O curso médio era oferecido em três anos, ou melhor, três adiantamentos[428]. Os estudantes submetiam-se às bancas anuais públicas presididas por artistas externos à escola[429]. Os candidatos atingiam o curso superior oferecido em dois adiantamentos após vencer os três adiantamentos do curso médio. O aperfeiçoamento culminava na sua diplomação como '*professor de desenho'* e realizado num único adiantamento. Os primeiros alunos, que passaram por todas as barreiras do Curso Superior, formaram-se em 1916 e o primeiro professor em 1919[430].

| **ADMISSÃO** |
|---|
| CONDIÇÕES de INGRESSO na ESCOLA de ARTES<br>**Provar que:** a) sabia ler desembaraçadamente o português;<br>b) conhecia as quatro operações de aritmética;<br>c) havia completado 14 anos de idade. |
| **Exame de admissão:** classificação, mediante duas provas de.<br>a) Desenho Geométrico<br>b) Desenho Elementar de Ornatos à Mão Livre |

Para candidatos não preparados, para o referido exame de admissão, eram matriculados em um curso preliminar, que se denominava Curso Elementar da Escola.

| *CURSO PRELIMINAR da ESCOLA* | |
|---|---|
| a) – Perspectiva e sombras<br>b) – Desenho Figurado (gesso), ornatos. | *Exame de Admissão* |

Fonte: seção de Arquivo da Escola de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul. Sem data. ***{149aProg}***

| *CURRÍCULO de 1910-1928* | **CURÍCULO de 1929-1937** |
|---|---|
| **CURSO PREPARATÓRIO** | **CURSO GERAL – um ano de estudo** |
| a) – Perspectiva e Sombras<br>b) – Desenho Figurado (gesso) ornatos | a) – Desenho<br>b) – Desenho Geométrico e de Projeções<br>c) – Perspectiva e Sombras. |

[427] - Regulamento reformado (Livro nº II de atas da CC-I. B.A. f. 28v sessão de 15.10.1931).

[428] - A designação de cada degrau por 'adiantamento' possibilitava o aluno escolher o degrau, ou adiantamento pelo qual se sentia habilitado, depois de mostrar publicamente a sua competência diante de uma banca externa à Escola. Essas bancas eram oferecidas no início e no final do ano escolar. As bancas de início do ano tinham a designação de 'exames vagos'. Com a entrada do regime universitário existe a obrigação dos estudos básicos já concluídos em instituição oficializada, externa ao Instituto e a prestação de vestibular de ingresso. Com isso a possibilidade de dar saltos, entre os adiantamentos internos do curso, foi extinta ***{088Prer}***

[429] Atas de exames da Escola de Arte 1911-1936- *{014Ata Ex}*.

[430] - Relatório de Libindo Ferrás a Victor Bastian: Vice presidente do ILBA-RS *{025Relat.}* e Formandos do Instituto de Artes de 1916 até 1964*{027Form}*. CD-ROM Disco 8 Anexos 8.3 -. 8. 3k

| CURSO MÉDIO | CURSO PREPARATÓRIO |
|---|---|
| 1ª série: Desenho Figurado | 1º ano: Desenho I<br>Anatomia Artística I |
| 2ª série: Desenho Figurado (gesso)<br>(máscaras e bustos) | 2º ano: Desenho II<br>Anatomia Artística II |
| 3ª série: Anatomia Artística<br>Desenho Figurado | 3º ano: Desenho III<br>Desenho de Modelo Vivo I |
| **CURSO SUPERIOR** | **CURSO ESPECIAL ou SUPERIOR** |
| 1ª série: Desenho de Modelo Vivo<br>Noções de Pintura | 1º ano: Desenho do Modelo Vivo II<br>Pintura<br>Composição Decorativa |
| 2ª série: Estudo especial de Pintura<br>História da arte | 2º ano: Desenho de Modelo Vivo III<br>Pintura<br>Composição Decorativa |
| **APERFEIÇOAMENTO ➔PROFESSOR** | **APERFEIÇOAMENTO ➔ PROFESSOR** |

Fonte: encarregado da Seção de Arquivo para o Secretário do Instituto de Belas Artes da URGS em 04.06.1963 ***{149Prog}***

**Gráfico 02 - Comparação dos dois currículos da Escola de Artes**[431]

A progressão dos estudantes da EA mostrada no quadro acima, era uma apropriação de um currículo idealizado, inspirado no Atelier de Louis David[432] e introduzido no Brasil pela Missão Artística Francesa.

> *Situado primeiramente no Louvre e depois no Institut de France, o ateliê de David conseguiu desfrutar de uma reputação mais alta que a da École des Beaux Arts, devido ao seu método de pintura natural, após o estudo preliminar dos modelos de gesso. No período aproximado de 1830 a 1860 tal método foi adotado também em Berlim, na Alemanha, como complementação do ensino. O método compunha-se de uma etapa* ***elementar*** *(desenhos de desenhos e modelos de gesso de partes do corpo humano); uma segunda etapa chamada* ***preparatória****, onde também se iniciava o desenho natural; uma terceira etapa chamada* ***superior****, onde os estudantes compunham e trabalhavam com seus mestres por cinco anos e, depois, se iniciavam como* ***professores****, já estavam pós-graduados.*
>
> VIDAL NETO FERNANDES, 1997, p.153.

Em Porto Alegre, esse currículo teve de manter-se preso ao mínimo e ferreamente amarrado ao redor do Desenho. A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)do Rio de Janeiro, um século antes, no começo do Primeiro Império, havia

[431] - O encarregado do Arquivo do Instituto adverte, no final desse documento, que a partir de 1938, seguiu-se uma nova seriação conforme determina o Decreto nº 22.987 de 06 de julho de 1933.

[432] - Pevsner registra 1982, p. 147 a continuidade dessa obra "*quando David fugiu de Paris, no momento da Restauração bourbônica, Antoine Gros se encarregou do seu estúdio, e conseguiu manter sua alta reputação. A avalanche de futuros alunos era tal que teve se fazer uma lista de espera. Os resultados do método de David-Gros foram realmente gratificantes. Isso se deveu em parte à personalidade convincente dos dois diretores, mas também pelo princípio de manter uma supervisão continuada sobre o estudante*". Na Missão Artística Francesa que veio ao Brasil em 1816, estava Jean Baptiste Debret (1768-1848) aluno e sobrinho de Louis David

iniciado com um currículo completo, abrangendo todo o setor das Artes Plásticas[433], como se estudará no 5º capítulo desta tese. A razão dessa redução em Porto Alegre era múltipla e, para compreendê-la, é necessário acompanhar a gradativa adaptação do modelo ideal à realidade circunstante.

O contrato de especialistas para uma tábua curricular semelhante à ENBA[434], sucessora da AIBA, implicaria em manter igual número de docentes e estudantes. Apesar de existirem, em Porto Alegre, profissionais qualificados em cursos superiores de outros centros mundiais, a Escola de Arte não podia pagar esses serviços[435]. A Escola estava reduzida a uma única sala[436] que era usada nos três turnos. O número de alunos diplomados pelo Curso Superior, se os havia, era de um ou de dois[437]. Os alunos não teriam como pagar a oferta de uma grande soma de disciplinas especializadas da Escola e na profissionalização de um pintor, não encontraria um sistema de artes externo como suporte para uma carreira artística que pudesse dar um retorno desse investimento. A ausência de galerias de arte profissionais, de marchands, críticos, salões, sociedades artísticas, mesmo se eventualmente ocorriam, e até com certa qualidade, não estavam aptas para sustentar a carreira de um número elevado de artistas plásticos autônomos. As disciplinas práticas foram implementadas uma a uma por Libindo Ferrás. A Pintura era praticada em caráter particular por docentes, alunos e amadores. Na Escola, tal disciplina não se institucionalizou, apesar do Curso de Pintura ter sido solicitado por Libindo no primeiro

---

[433] - Ainda para a ***Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil*** antecessora da AIBA, pelo Decreto de 25 de novembro de 1820, foram designados docentes para as aulas de desenho, pintura da paisagem, pintura de história, de escultura, arquitetura, mecânica, escultura e gravura. Ver Bittencourt, 1967, 8

[434] - Para uma idéia das disciplinas das artes plásticas desenvolvidas no Curso Superior de Artes Plásticas em 4 anos na ENBA além daquelas específicas do Curso de Arquitetura, desenvolvido em 6 anos, basta consultar o Decreto Lei nº 22.897 de 22.07.1933. "*Art. 13 – No curso de pintura, escultura e gravura serão exigidas as seguintes cadeiras: I – Geometria descritiva; II – Perspectiva e sombras; III – Anatomia (duas partes); IV – História da Arte (duas partes); V – Arte decorativa (duas partes) VI – Arquitetura analítica (duas partes);VII – Desenho;VIII – Modelagem; IX – Desenho de modelo vivo; X – Pintura (seção pintura) XI – Escultura (seção de escultura);XII – Gravura (seção de grav*ura)" Essa estrutura curricular será adotada no Curso de Artes Plásticas (CAP) do IBA-RS após a sua integração no paradigma que sustentava a emergente universidade brasileira

[435] - É o caso de Carlos Torelly, Pedro Weingärtner e Oscar Boeira. Boeira, lecionou na Escola de Artes nos intervalos de contratos de outros professores, sem cobrar nada. Pedro Weingärtner fazia parte de bancas, visitava esporadicamente e animava os alunos da Escola. Há apenas um registro (em 1920) de participação em banca do pintor Carlos Torelly. Não há registro de aulas regulares de Fábio de Barros apesar de sua designação para a cadeira de História da Arte e lhe ser oferecido 30$000 por aula. Ver Relatórios de Libindo CD-Rom Disco 8 -Anexos, pasta 8,3, arquivo 8.3gb

[436] - **[F3. 0110]** Sala de aula da Escola de Artes CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo F3.010

[437] - Ver os alunos diplomados da Escola de Artes no CD-ROM. Disco 8 ANEXOS– pasta 8.3, Arquivo 8.3k

mês do funcionamento da Escola[438] e ter requerido e aprovado oficialmente em 1926[439] com um orçamento de 2:000$000[440]. Não há no AGIA-UFRGS registros de programas[441], alunos, aulas e bancas anuais de Pintura ou de História das Artes. A História da Arte estava ao encargo oficial do médico-psiquiatra e jornalista Fábio Barros[442]. Na Música, as disciplinas teóricas já haviam sido implementadas no Conservatório, a partir de 1924, por iniciativa de Assuero Garritano, como registrou o seu ex-aluno Ênio de Freitas de Castro[443].

Na época, o que o meio cultural podia absorver, relacionava-se com as artes gráficas e que, na Escola de Artes, estavam próximas da disciplina de Desenho. Elas não se reduziam às ilustrações artísticas e publicidade[444], mas as firmas de construção e ao serviço público[445] que necessitava, em Porto Alegre, de desenhistas

---

[438] - Correspondências dos dias 02 e 08 de abril de 1910 entre Libindo Ferrás e a Presidência do ILBA-RS*{002DOC}*

[439] - Solicitação de Libindo Ferrás e aprovação da CC-ILBA do Curso de Pintura. - Livro de Atas nº 1 ff. .33v -35v 22.03.1926 e Relatório de Libindo Ferrás e requerimentos ao Presidente do ILBA-RS*{036Relat}*.

[440] - Um dólar americano valia em 1926 sete mil réis (7$000) e uma libra esterlina trinta e três mil trezentos e dezenove réis (33$319). CD-ROM Disco 8 ANEXOS –pasta 8.4 População e câmbio.

[441] - Além dos relatórios anuais de Libindo Ferrás ***{011Relat***} e Pelichek ***{039-040***} não há registro da matéria ou conteúdo lecionados nas disciplinas da Escola de Artes

[442] - Interpreta-se essas aulas de Fábio de Barros como palestras esporádicas. Fábio Barros era um dos membros da Comissão Central do Instituto de Belas Artes e da qual nunca se desvinculou, para assumir o papel de professor de História da Arte. Coerente com suas posições de brilhante polemista, preferia a sua ação nas páginas do *Correio de Povo*, a se restringir a uma única sala de aula. "BARROS, Fábio Nascimento (Uruguaiana, 28.08.1881 – POA, 05.03.1952). Médico, jornalista, cronista, crítico de arte. Colaborador assíduo da imprensa da capital gaúcha, desde 1900. Pseudônimos: **Vitor Marçal** e **Vitoriano Serra**. Bib. : *Esmeralda* (Ópera, fev.1898, cantada por Stela Teixeira. Teatro S. Pedro, música de Fábio Barros e João C. Fontoura, libreto de V. Oliveira, Arnaldo D. Oliveira e V. Vereza); *O ritmo da Arte* (conferência), Porto Alegre : Globo 1908, 19 p. não numeradas; *A liberdade profissional no Rio Grande do Sul*: a Medicina e o Positivismo(conferência) Porto Alegre : Globo 1916, 29 p.); *Saudação ao Prof. Georges Dumas na Faculdade de Medicina* . Porto Alegre : Globo 1917, 14 p; *Palavras ocas* - crônicas Porto Alegre : Globo 1923, 261 p.;*Aberrura oficial dos cursos*(discurso in **Revista dos Cursos da Faculdade de Medicina**, Porto Alegre : Globo separata 1924, 10 p); *Sobre a existência de um Síndromo talâmico*. Porto Alegre : Faculdade de Medicina/Globo 1926, 36 p.;*Hemasnestesias orgânicas-zsíndromo talâmico*. Porto Alegre : Faculdade de Medicina/Globo 1924, 100 p.;*Fisio-patologia dos plxos corides*. Porto Alegre : Fac. Medicina/Globo 1930, 30 p.; *A missão de Sào Francisco* in **Conferências franciscanas** Porto Alegre : Globo 1927, pp.138/52 ; *Colheita.* Porto Alegre : Globo 1944, 327 p". Fonte: VILLAS-BÔAS, Pedro. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense-autores*. Porto Alegre: a Nação-SEC-IEL, 1974 - *Dicionário bibliográfico*. Porto Alegre: EST-EDIGAL 1991.

[443] - Freitas de Castro (in Pereira 1967, contra-capa) afirma que "*Assuero valorizou entre nós os estudos teóricos da Musica. Levantou o nível dos cursos de Teoria e Solfejo, tornou efetivo o estudo de Harmonia, foi o primeiro professor de História da Música*"Esse depoimento de Ênio Freitas de Castro, ex-aluno do músico paulista Assuero Garritano (1889-1955) **[F1. 051** e **F1051a]** e professor do Conservatório do ILBA-RS, entre 1924/37, mostra, de um lado, a possibilidade dessa área chegar ao grau abstrato da representação musical, e do outro a necessidade do período de 15 anos de existência do Conservatório para tornar viável à tal nível essa iniciativa.

[444] - Francis Pelichek – docente entre 1922-1937 na Escola de Artes - deixou uma obra paralela na produção gráfica em revistas culturais, publicidade e jornais diários. Libindo Ferrás era funcionário dos Correios e Telégrafos.

[445] - Francisco Bellanca, ex-aluno e o primeiro professor formado pela Escola de Artes, contratado pelo ILBA, fez uma brilhante carreira como funcionário da prefeitura municipal de Porto Alegre, autor dos desenhos de projetos de obras públicas (Scarinci, 1982, p. 30) nas quais tinha ampla autonomia.

qualificados[446], ainda que nessas condições, a autonomia do artista criador era um ideal muito longínquo.

### *2.1.2 – O curso preparatório e as experiências do ensino da Escola de Artes.*

Do lado do estudante masculino, a possibilidade de estudar profissionalmente as Artes Plásticas reduzia-se aos rudimentos de desenho nas aulas após a jornada de trabalho diurno. Nelas, em geral, ele não evoluía para além da **etapa elementar** da aprendizagem. Copiava modelos europeus na forma de estampas e ornatos de estilos facilmente legíveis e formas elementares. O próprio Manuel Araújo Porto Alegre iniciou-se assim quando, na juventude, trabalhava de dia no comércio, em Porto Alegre e a noite procurava reunir-se com alguém para desenhar (Damasceno, 1971: 76). Quando ele chegou ao posto de primeiro diretor brasileiro da Academia Imperial de Belas Artes, recordou-se dessa dura aprendizagem e de seus condicionamentos. Assim propôs em 1855, um curso noturno para a aprendizagem formal das artes plásticas no contexto do Projeto Pedreira[447] para reforma da AIBA,. Mas este curso começou a funcionar só no dia 25.05.1859[448]. Esse experimento não teve continuidade e não se institucionalizou no currículo efetivo da AIBA. Retornou-se para a exigência de tempo integral de ensino-aprendizagem de Artes Plásticas. No Rio de Janeiro, quem não podia se dar ao luxo do tempo integral, era induzido a procurar o Liceu de Artes e Ofícios, iniciado em 09.01.1858 pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt[449].

Na Escola de Artes do ILBA-RS, as experiências de ensino noturno iniciaram no dia 01 de setembro de 1917[450]. Não havia propriamente uma seriação, adiantamentos

---

[446] - Parece ter sido caso do próprio Libindo Ferrás que se aposentou no serviço dos Correios Telégrafos

[447] - Vidal Neto Fernandes, 1997, pp.147-155. O ministro do Império Luis PEDREIRA de Couto Ferraz propôs a reforma pelo decreto imperial n º 805 de 23.09.1854 e tornou-se efetiva pelo decreto n º 1.603 de 14.04.1855 – Morales de los Rios Filho, 1938 p.234

[448] - Decreto n º 2.424 de 25.05.1859. Vidal Neto Fernandes, 1998, p. 81. Morales de los Rios Filho, 1938, p. 261.

[449] -. A sua mantenedora a *Sociedade Propagadora das Belas Artes* foi lançada no dia 23.11.1856. in ARAUJO VIANA, Ernesto da Cunha . «Das Artes Plasticas no Brasil» . Rio de Janeiro : Revista do Instituto Historico e Goegraphico Brasileiro, s/d. pp.590-591 Morales de los Rios Filho, 1938 p. 252 e Denis, 1997 :190.

[450] - Em Porto Alegre essa tentativa de aulas noturnas, vinha desde os primórdios do ILBA-RS e também no campo da música. É o que se verifica nos relatórios em 1912 de Olinto de Oliveira. quando ele escreve: "*Já tentei mesmo fazer á noute alguns cursos mais próprios para rapazes (instrumentos de sopro, aula especial de canto para homens, com elementos de solfejo). Os resultados,*

e um currículo específico. Os professores Freitas, Latour, Libindo e Boeira eram os mesmos do diurno e ofereciam, de uma forma sintética, o que ensinavam nos cursos diurnos. Apesar de o curso ser gratuito e de sua grande procura, deixou de ser oferecido após 1920, sem maiores registros das causas da sua supressão[451].

Em Porto Alegre não houve uma Escola de Artes de Ofícios com esse nome e com esse projeto pedagógico. No Império houve a tentativa do Conde de Caxias de educar os menores órfãos e desvalidos no Colégio de Artes Mecânicas, sustentado pela Lei Provincial nº 12 de 19 de dezembro de 1837. Mas se escutarmos Schneider (1993 : 93-5), esse estabelecimento não passava de uma obra assistencial, sem um projeto pedagógico centrado nas Artes e nos Ofícios, sendo que o trabalho dos menores constituía uma fonte suplementar de renda para a Província[452]. Um projeto pedagógico, com ênfase no ensino das Artes e Ofícios, foi assumido por um dos institutos da Escola de Engenharia[453] sob a designação de Instituto Técnico e criado no dia 01 de julho de 1906[454] e passou a levar o nome de Instituto Parobé[455] e mantido como um lugar de aprendizagem efetiva das técnicas de arte. Entre as suas

---

*porém, não corresponderam á boa vontade dos professores e aos sacrifícios realizados elo Instituto. A freqüência de taes aulas foi sempre muito pequena, e acabou por ser nula*" Olinto de Oliveira, 1912: 38) in *{015bRELAT}, {021Relat}* e *{026Matr}.*

[451] - Para essas aulas noturnas consultar o relatórios de Libindo Ferrás*{021Relat}* e as matrículas dos alunos *{026Matr}* Antes dessas aulas noturnas, já no primeiro mês de funcionamento da Escola de Artes houve a tentativa, em 1910, de admitir entre os alunos regularmente matriculados outros não regulamentares e que poderiam ser classificados como de alunos de extensão. A dura e exigente resposta dada pela presidência – que será comentada adiante – levou ao diretor da Escola a não implementar a experiência. Pedido de Libindo do dia 02.04.1910 – Resposta da presidência: Oficio nº 19 do dia 08.04.1910 *{008DOC}* Outros projetos do ensino noturno foram retomados em duas oportunidades distintas. Uma em 1938 quando se implantam os cursos técnicos de Artes Plásticas e de Arquitetura no Instituto de Belas Artes sob a administração universitária ***{057MED}*** Médias dos alunos do IBA de 1936 até 1941. Outro, no início da década de 1960, quando sob a liderança da Faculdade de Filosofia da URGS, eram oferecidos diversos tipos de cursos noturnos populares ***{157Ext}*** Curso de Extensão da Faculdade de Filosofia da URGS. Nesses cursos populares trabalharam vários professores, entre os quais estava o professor Aldo Locatelli, que abria a noite o seu atelier no Instituto, com grande afluência de público.

[452] - Schneider cita (1993, p. 95) o relatório do presidente da Província, Francisco José de Souza Soares de Andréa que escreveu em 1848: "*estes meninos entregues a um Pedagogo, que felizmente encontrei à propósito, e cujo estabelecimento ainda existe, instruem-se em casa para isso destinada, ou colégio, de tudo quanto lhes é conveniente até as oito horas do dia, como seja Doutrina Cristã, ler, escrever, contar e algum desenho linear; feito isso, e tendo almoçado, saem, debaixo de forma em diversas direções, e comandados por um deles para diversas oficinas, em que tem trabalho. Nas oficinas ganham o jornal correspondente ao tempo de trabalho que fazem, e ao merecimento pessoal, como artistas. Este jornal é uma renda para a Província*"

.

[453] - Boeira ao historiar (1996 : 57) em Porto Alegre o positivismo afirma que "*a grande contribuição dos positivistas religiosos na área da educação foi a organização da Escola de Engenharia, fundada em 1896. Esta escola, planejada segundo o projeto comtiano da universidade técnica, consistia numa série de institutos de ensino (e pesquisa) superior, secundário e profissional, que deram mais tarde origem à Escola de Agronomia, A escola de Engenharia, ao Colégio Júlio de Castilhos ao Instituto Parobé e ao Instituto Coussirat de Araújo*".

[454] - Em 1906 já havia 15 alunos matriculados no futuro Instituto Parobé. No ano seguinte eram 83, em 1908 serão 154 e em 1922 eram 728 alunos. In «Retrospecto Econômico e Financeiro do Estado do Rio Grande do Sul – 1822-1922» in **Revista do Archivo Público do R.S**. Porto Alegre : Globo, dez 1922 p. 51.

[455] **- [F4. 035f ]** Logotipo de 1915 do futuro Instituto PAROBÉ . CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

atividades estava desde a tipografia, apta a imprimir policromias, através da litografia[456], até às aulas de desenho artístico e os ofícios aplicados à arquitetura. Do '*Parobé*' vieram artistas como João Fahrion[457] e Faria Viana, discípulos do seu mestre José Gaudenzi[458].

Se de um lado existe o preconceito contra o artesão, como um operário que *trabalha pelo seu salário*, do outro existe a verdade do artista inteiramente comandada pela arte, *o de agir sobre a alma e o de servir a uma idéia* como Maritain distingue (1961: 52) o artesão do artista. Na relação entre artista e artesão transfere-se o conflito entre o profeta e o sacerdote apontado por Max Weber (Weber, 1992: 369 e Cohn, 1991) que Bourdieu (1987:99 e 104) e Argan (1992: 39). O artista amador trabalha de dia numa profissão e à noite, dedica-se à arte como um lazer, ou torna-se '*pintor de fim-de-semana*' e ou amador, ou ainda o burocrata da arte, reproduzindo modelos e maneiras de mestres criadores. Enquanto isso, o artista criador abre novas formas de expressar o que sente, em obras de arte e contra a prática rotineira. Nessa interação do novo, o artista criador assemelha-se ao profeta que abre novas perspectivas para novas verdades, enquanto o artista amador, qual sacerdote estanca a novidade do profeta que, entra em confronto com verdades já consagradas e concorrentes, separando o que é sagrado do que não é, para assegurar o seu próprio domínio e impondo-o à crença dos leigos. Para conservar o que lhes interessa, o sacerdote tenta tornar-se hegemônico através da repetição de práticas rituais conservadoras burocráticas que transformam a verdade original em rituais canônicos[459].

---

[456] - **[F4. 005]** Uma amostra desse trabalho são as edições da revista *Madrugada* de 1926 impressas na tipografia da Escola de Engenharia no seu Instituto Técnico. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[456] - **[F1.040]** FAHRION, João – 1940 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[456] - **[F1. 089.2]** SÁ, Eduardo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[457] - **[F1. 040]** FAHRION, João. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[458] . Cada um dos três mereceria uma biografia individual. Sobre Gaudenzi consta nos relatórios de Libindo Ferrás que em 1914 fez júri da cadeira de Desenho na Escola de Artes, ao lado de Olinto de Oliveira, Fábio de Barros, Oscar Boeira e Libindo Ferrás. Em 1918 entregou oito peças em gesso (capitel de pilastra, grifo, painel renascença, adorno barroco, cabeças de cachorro, de tigre e leão e 'A Noite' de Miguel Ângelo) moldadas no Parobé. Libindo Ferrás acha as peças melhores do que as encomendadas na ENBA. Kern estuda (1981) Gaudenzi como professor de João Fahrion e João Faria Vianna e Doberstein (1999) abordou sua obra como estucador. Mas o próprio Instituto Parobé, ainda não teve um estudo sob o enfoque como Escola de Artes e Ofícios. Esses foram abafados pelas atividades técnicas básicas e complementares da engenharia, passando depois a ser predominantes nesse espaço.

[459] - Max Weber distingue (1992 : 369) "*o sacerdote reclama autoridade por estar a serviço de uma tradição santa; enquanto isso, o profeta se apóia na revelação pessoal ou na lei*".

As sucessivas tentativas para que esse artesão também tivesse a oportunidade de chegar ao terreno da criação pura, tiveram obstáculos significativos. No Instituto verificou-se isso nos cursos livres Artes Plásticas propostos em 1910, nos cursos noturnos oferecidos entre 1917 e 1920, nos cursos técnicos entre 1939 e 1944. Eles foram impedidos de funcionar ou encerrados burocraticamente, por motivos[460] não registrados em documentos. Voltava-se à necessidade do tempo integral de aprendizagem das Artes Plásticas.

### *2.2. – A organização interna da Escola de Artes.*

Se Libindo não conseguiu organizar uma Escola de Artes populosa e massiva, como o Conservatório de Música do Instituto[461], em contrapartida manteve uma coerência administrativa e um contínuo interno e contra todas as circunstâncias internas como externas à instituição. Mas o que lhe deve ser creditado é a coerência administrativa continuada, o que gerou uma passagem em 1936 sem rupturas, entre a Escola de Artes para o Curso de Artes Plásticas, no paradigma que sustentava a universidade brasileira emergente, como se verá no 4º capítulo da presente tese.

### *2.2.1 – Práticas e recursos da Escola de Artes do ILBA-RS.*

O caminho do formando em Artes Plásticas de Porto Alegre era uma corrida de obstáculos que ele descobria um a um, ao se atrever a enfrentar o caminho até o final. Entre esses obstáculos estavam: 1° - a falta de uma escola formal superior anterior na comunidade ou concorrente na época; 2° - a carência de estímulos da prática efetiva de bolsas de estudos que eram prometidas, mas jamais cumpridas[462]; 3° - as exposições anuais que eram previstas no regimento, mas poucas vezes tornadas efetivas; 4° - todos esses obstáculos balizados por bancas anuais imprevisíveis; 5° - uma prática de arte rotineira e não personalizada; 6° -a redução do ensino formal às técnicas centradas apenas no Desenho.

---

[460] - O que é significativo, ou coincidência, é que eles ocorrem em épocas em que a Europa está em guerra.

[461] - O Conservatório inicia suas atividades em 1909 com 75 alunos matriculados. A Escola de Artes inicia as suas atividades em março de 1910, com 7 alunos.

[462] - A bolsa prometida por membros da Assembléia de Representantes e não concedida, foi uma das frustrações de Francisco Bellanca, primeiro aluno formado como professor na Escola. (Scarinci 1982, p.30)

A freqüência às aulas era livre e a aprendizagem regular concentrava os seus esforços na direção dos momentos cruciais nos quais o estudante devia demonstrar que estava apto para o estágio seguinte, diante do mundo externo da escola e de valores consagrados por essa sociedade. As bancas anuais[463], constituídas no final do ano escolar, são índices documentados da culminância das práticas internas da Escola de Artes. A EA encontrava, nessa prática, a oportunidade para convidar os profissionais das Artes Plásticas de Porto Alegre ou os que estivessem de passagem por aqui. Para constituí-las, para o Desenho Artístico eram convidados artistas plásticos de renome como Pedro Weingärtner, Carlos Torelly e Oscar Boeira[464]. Para o Desenho de Anatomia Artística, eram médicos como o Dr. Diogo Ferrás. Engenheiros, para o Desenho Geométrico e Técnico. Para os estudantes, representavam a oportunidade para o contato esporádico externo com nomes, escolhidos ao sabor da ocasião, suprindo o contato regular e continuado com outros artistas profissionais. A prática do convite a valores externos foi questionada depois pelos próprios professores do Instituto, sob a alegação da valorização '*de professores da casa'* [465]. De fato, essas práticas apavoravam mais, no seu conjunto, do que propiciar uma oportunidade de aprendizagem. Essa impressão é reforçada na comparação dos números de estudantes que ingressavam, com aqueles dos formandos. A média anual dos formandos era de um ou de dois, contra cinco ou seis que ingressam na Escola[466].

Se havia todas essas barreiras internas na Escola, no campo externo faltava um sistema de artes e de um '*habitus*' de uma vivência pública das Artes Plásticas, o que fazia dos alunos da Escola verdadeiros pioneiros e cobaias. A tudo isso é possível acrescentar a representação social que se fazia do artista, como Olinto de Oliveira registrou no seu Relatório de 1912 (p.38), pois '*os estudos de arte eram considerados como simples ornamento'*.

---

[463] - Atas de exames da Escola de Arte 1911-1936. ***{014Ata Ex}***

[464] - RAHDE, Ângela. «100 anos de Oscar Boeira nosso maior impressionista» in **Correio do Povo**. Especial, 31.07.1983 p. 7

[465] - Os próprios docentes determinaram que 3ª. - "*As commissões julgadoras de exames e concursos sejam o mais possivel constituidas de professores da casa, recorrendo-se ao auxilio de pessoas estranhas de reconhecida competencia, quando esgottadas todas as possibilidades de preenchel-as com elementos do proprio corpo docente". A Commissão Central approvou esta suggestão da Congregação dos Professores".* Livro de Atas n. II da CC-ILBA- sessão do dia 26.09.1930

[466] - Já em 1916 existem as alunas diplomadas, Alice Domingos Campos, Judith Domingos Campos e Isabel Correia Barbosa mas apenas no curso superior, sem se submeterem à especialização para o diploma de professoras. Ver lista de formandos diplomados *{027Form}*

Libindo Ferrás (1877-1954) desempenhou na EA a continuidade da liderança que Olímpio Olinto Oliveira exercia no âmbito do ILBA-RS. Olinto e Libindo foram solidários e complementares em vários momentos na construção institucional das artes em Porto Alegre. Durante quase três décadas, Libindo dedicou-se à tarefa dessa construção institucional para as artes plásticas, naquilo que a cultura local lhe poderia oferecer.

A presença de Libindo nos eventos culminantes artísticos de Porto Alegre mostra essa vontade de contribuir para tornar mais consistente o campo artístico[467]. A sua interação no meio artístico local chegou ao auge na década de 1920, quando a sua presença é destacada nas revistas como no número inaugural da revista *Madrugada* (25.09.1925, p, 16)[468] com uma fotografia de sua exposição na qual são visíveis 35 quadros seus. Libindo também apareceu, no final de 1929, numa montagem fotográfica, do número inaugural da *Revista do Globo*[469]. Figuram aí grupos dos alunos da EA em atividades de aprendizagem artística[470]. As fotografias dos mestres Libindo e Francis Pelichek[471], aparecem nos ângulos da imagem, como os dois únicos professores da Escola na época.

Na vida de Libindo, o administrador e o docente formavam duas funções inseparáveis. A sua administração oficial iniciou no dia 01 de julho de 1909[472] como Conservador Geral[473] do Instituto. Foi designado e assumiu, como diretor da EA, no

---

[467] - Além de expor a sua produção em Porto Alegre, Libindo a vendia, como é possível verificar na sua exposição de 1921 e nas duas de 1924 nas quais vende 64 pinturas (Doberstein, 1999, f. 156). **[F4. 004.2]** FERRÁS, Libindo – Paisagem e **[F4. 004.3]** FERRÁS, Libindo – Assinatura de uma pintura. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.** Essas obras de Libindo, pintor da temática paisagística sulina, sustentam um certo tipo de comércio de arte, em Porto Alegre, ainda no final do século XX. Não se deve ignorar a sua ação de publicitário a favor da arte como é possível verificar nas revistas *Madrugada* e do *Globo*. **[F4. 025]** Ferrás: panorama da exposição, **[F4. 025. a]** Ferrás: panorama da exposição e **[F4. 025.b]** Ferrás: panorama da exposição.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[468] - **[F4. 015]** COSME. Sotero – capa da rev. *Madrugada – 1926* CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[469] - **[F4. 015]** COSME, Sotero capa da rev. *Globo – 1929* . CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[470] - **[F2. 015]** Alunas na aula de paisagem em Teresópolis, **[F2. 015. a]** Alunas na aula de paisagem em Teresópolis, **[F2. 016]** Alunas na aula de paisagem em Teresópolis e **[F2. 016. a]** Alunas na aula de paisagem em Teresópolis.
CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[471] - **[F1. 084]** PELICHEK, Francis Auto-retrato. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[472] - Supõe-se que Libindo tenha participado das tratativas para o aluguel e a adaptação do prédio da Rua Senhor dos Passos. Ele foi eleito oficialmente para o Cargo de Conservador Geral por 7 votos das 9 pessoas presentes à reunião do dia 01.07.1909 (Livro nº I das Atas da CC-I. B. A f. 7v), portanto 4 dias antes da abertura oficial do Conservatório de Música que ocorreu no dia 05.07.1909.

[473] - As funções do **Conservador** Geral do Instituto eram reguladas pelo primeiro Estatuto nos seguintes termos:"*Art. 27º - O Conservador-geral superintende e dirige os serviços da Biblioteca e dos Museus e coleções do Instituto, competindo-lhe:1º organizar essa repartição com os seus respectivos regulamentos, e provê-las do pessoal necessário, de acordo com a Diretoria; 2º - apresentar ao Presidente requisições para a compra de livros e outros objetos de acordo com as propostas dos Diretores e*

dia 10 fevereiro de 1910[474]. Ao renunciar ser membro da CC-ILBA-RS, ficaram lhe pertencendo as funções de Conservador Geral na Diretoria, sem o título, pois consta, em 09 .09 .1918, uma eleição para o cargo, sem registro de uma obra do novo Conservador Geral do Instituto eleito[475]

Não se conhecem textos teóricos de Libindo. A sua arte maior foi o exercício de professor administrador, ao qual entregou sua vida de 1910 até 1936 e que deixou documentado em detalhados relatórios que no seu conjunto revelam mais as preocupações burocráticas do sacerdote, do que do profeta, na concepção de Max Weber. Assumiu a criação e a administração da Escola de Artes, em 1910, recebendo a partir de 1913 um ou no máximo, dois colaboradores. Teve ao seu lado como docente da Escola, entre 1922 e 1936, apenas Francis Pelichek. Através da docência, colocou em prática na Escola, a ampliação e a consolidação dos agentes culturais no estado, pois o último estágio da aprendizagem, era o magistério. Esses agentes culturais iriam implementar essa lógica da reprodução, multiplicação e consolidação do campo das artes plásticas.

O cargo de Libindo como diretor da EA foi extinto quando a presidência da CC-ILBA-RS foi desconsiderada pela direção da Universidade e pelo Instituto. Depois que morreu Pelichek, seu colega docente, Libindo pediu a aposentaria, não pelo Instituto, mas como funcionário dos Correios e Telégrafos[476]. Seguiu para o Rio de Janeiro onde residia, desde 1919, Olímpio Olinto de Oliveira. Faleceu no Rio, em 1954, onde também desapareceu, em 1956, o seu ex-presidente.

Na atividade administrativa de Libindo é perceptível que ele, único representante na Comissão Central do setor das Artes Plásticas, conseguiu captar, viver e reproduzir as razões e as motivações do grupo dos 25 membros fundadores do Instituto. Quando se retirou oficialmente desse grupo, no dia 10.02.1910, passou a assumir e a exercer uma espécie de missão para concretizar no mundo prático, as idéias e a teleologia que

---

*Professores das Escolas; 3º apresentar um relatório dos seus serviços a seu cargo; 4º assumir a Presidência, nas condições do art. 17, §3º.*"

[474] - "*O Dr. Vice-presidente convida a organizar e dirigir a Escola. O que este acceita, apresentando então a sua demissão de membro da Comissão e da Directoria*". Livro nº I das Atas da CC-I. B. A, f. 8f, reunião do dia 10.02.1910 .

[475] Eleita a Diretoria CC para 1918-1922:**Pres. Olinto de Oliveira**, Vice Benito Elejalde, Secr. Cirne Lima. Tesour.eiro João Birnfeld , Conservador Geral João Maia . Livro de Atas nº 1 da CC-IBA, fl. 16

[476] - Livro de protocolos do IBA. n° 1 **– *{052a}*** ofício com a data de 26.01.1938.

a CC-ILBA-RS queria imprimir ao Instituto. A materialização dessa sintonia com essa teleologia da Comissão Central é legível nos detalhados relatórios[477] destinados aos seus superiores, como aquela destinadas ao Presidente da Comissão Central, entre 1912 e 1925, enquanto o seu inferior imediato, Francis Pelichek, lhe apresentava relatórios anuais[478]. Como administrador, Libindo contradisse tudo aquilo que se havia escrito a seu respeito[479], passando da volubilidade para o compromisso e a determinação. Conseguiu provar que a sua vocação e todas as suas energias, deveriam ser devotadas à instituição que nasceu por sua proposta[480]..

No espaço externo, em direção a um sistema de artes plásticas, deve-se a Libindo a tentativa de criar um Salão de Artes dentro das normativas do Instituto local. A presença de sua produção pessoal continua vigente, na cultura local, por meio de exposições e vendas de suas obras.

### *2.2.2 – Incidentes e confrontos na Escola de Artes.*

Os conflitos entre Libindo e Augusto Luis de Freitas (1868-1962), são particularmente lembrados, no meio cultural de Porto Alegre. Das relações entre os dois docentes, o que se localizou no AGIA-UFRGS, foi que, no início do ano de 1917, Libindo solicitou, ao presidente do Instituto de Belas Artes, Olinto de Oliveira[481], o contrato para a Escola, do pintor riograndino, que estava no Rio de Janeiro. Augusto Luis veio a Porto Alegre, assumindo, no dia 21 de junho de 1917, as aulas que eram, até aquele momento, de Oscar Boeira[482]. Com a chegada, em outubro de 1918, da

---

[477] - Relatórios de Libindo Ferrás ao Presidente do ILBA-RS entre 1912-1926. ***{011Relat}.***

[478] - PELICHEK, Francis: guardados e seus relatórios de 1930 a 1936. ***{039 e 040]***

[479] - (Libindo) *"desenha de todas as formas, pinta de todos os modos, lê todos os gêneros, conhece quanto instrumento há, joga todas as armas, sabe todos os jogos... não é exímio em coisa alguma, e, no entanto podia ser um bom, um notável pintor. Libindo, porém, não tem constância, borboleteia e, por isso, não é um artista consumado, mas um belíssimo, notável amador, cheio de talento, ao qual se faria um enorme serviço prendendo-o para obrigá-lo a pintar, pintar e pintar".* Pinto da Rocha in Damasceno, 1971, p.405.

[480] - "*O Sr. Libindo Ferraz propõe a fundação da Escola de Artes do desenho*(...) *A idéia é aprovada. O Dr. Vice-Presidente (João Birnfeld) convida o Sr. Libindo Ferraz a organizar e dirigir a nova escola, o que acceita*". Livro nº I de Atas da CC-I. B. A, p.8f em 10.02.1910. Libindo ficou e administrou durante 27 anos consecutivos a Escola de Artes. Nem mesmo Tasso Corrêa, ao dirigir o Instituto de Belas Artes de 1936 até 1958, conseguiu atingir essa marca de Libindo. As contratações sucessivas de professores eram, na realidade, como seus auxiliares nessa tarefa.

[481] - Memorando de Libindo ao Presidente do ILBA de março de 1917. *{021REL}*

[482] - Relatório de Libindo ao Presidente de 15.12.1917*{021REL}*. Freitas tomou iniciativas inusitadas, no estreito ambiente da Escola. Introduziu nas aulas de Desenho Figurado do Curso Superior, o 'Modelo Vivo' e gestionou para que houvesse aulas gratuitas à noite. Essas começam a funcionar na noite de 12 de setembro e foram até 14 de novembro de 1917 ocorrendo nas 2ªs, 3ªs

'gripe espanhola', Freitas foi para a Europa reaparecendo em Porto Alegre em 1925. Nesse meio tempo, Freitas esteve em Roma, pintando os painéis para o Palácio do Governo do Estado[483], que depois foram colocados no Instituto de Educação Flores da Cunha. Entre a 1ª estada de Freitas em, 1917/1918 e a 2ª, de 1925, houve, em 1920, o registro de um incidente[484] entre Libindo e a aluna Yolanda Trebbi[485] que parece tomada de simpatia pelo mestre riograndino e uma rebeldia incontrolável contra o diretor da Escola.Augusto Luis de Freitas retornou, em 1925, para a Escola de Artes, onde, em 1922, havia sido contratado Francis Pelichek. O retorno de Freitas culminou com um sério conflito entre ele e Libindo.

Os confrontos, entre os dois, podem ser lidos como o conflito entre a rígida lógica administrativa implementada no espaço institucional por Libindo Ferras e as carências locais. Essa visão administrativa do diretor da EA de Porto Alegre pode ser contraposta com a visão e a representação de Freitas das potencialidades reais da arte, vividas por ele no campo artístico internacional. Além da incompatibilidade de gênios, eram distintas as origens sociais e formação cultural de ambos. O conflito[486] que ocorreu entre Libindo e Augusto Luis de Freitas parece ter também as suas raízes na carência de um suporte econômico da Escola de Artes, visível na falta de espaço no sistema artístico local. Venceu a visão burocrática e local de Libindo Ferrás que

---

e 6ª feiras das 20h00 até 22h00. No ano seguinte funcionaram de 11 de julho até 28 de outubro de 1918. No ano seguinte Oscar Boeira reassumiu, até a chegada de Eugênio Latour, em 12 de maio de 1919.

[483] - Para os murais do Palácio Piratini, Antônio Parreiras esteve aqui, antes da Iª Guerra Mundial, pintando os painéis e que de fato foram entregues (*Proclamação da República do Piratini* e *Prisão de Tiradentes*) mas não maruflados. Freitas, depois da Guerra, fixou-se na saga dos *Açorianos* e no Com*bate da Azenha*. Aldo Locatelli, depois da I1ª Guerra, interpretou o tema do *Negrinho do Pastoreio*.

[484] - O relatório de Libindo Ferrás a Presidência do Instituto em dezembro de 1920 diz *"Em trinta de Novembro a alumna Yolanda Trebbi, não satisfeita com a nota que obtivera, no exame de Anatomia Artística (aliás plenamente grau 7) desrespeitou grosseiramente a mesa examinadora, e, em particular ao Director da Escola, que procurava attenciosamente, na presença dos demais alumnos, fazer-lhe ver que o seu procedimento injusto estava se tornando inconveniente. Por este motivo foi suspensa a referida alumna por trinta dias"*..

[485] - Parece haver uma relação entre os dois casos, pois Athos Damasceno (1971 : 368) descreve o entusiasmo devotado pela aluna Yolanda Trebbi, pelo mestre Augusto Luis de Freitas enquanto, na sua formação, ela passa inteiramente para a sombra a figura de Libindo. Porém nesse momento do incidente Freitas estava em Roma. Yolanda Trebbi será uma das artistas que irá expor no Salão de Outono de 1925. A revista Máscara (ano 7, **n° 7** jun.1925) classifica-a como amadora.

[486] - Os respingos, desse conflito, foram registrados no Livro de Atas da Comissão Central dessa forma: (Renato Costa – secretário do Instituto, solicitado pelo Dr. Sarmento Leite) '*leu o Ofício do professor Libindo Ferraz, director da Escola de Artes sobre o professor Augusto Luis de Freitas, relatando incidente entre os dous professores, offício esse archivado na Secretaria do Instituto e do ofício do professor A. L. de Freitas solicitando exoneração por não poder trabalhar com o professor Libindo Ferraz. O dr. Renato Costa, a propósito desse incidente, relatou a Comissão Central que ouvio os dous professores e que o professor A.L. de Freitas confirmou tudo quanto aleggou o diretor Libindo Ferraz, motivo pelo qual entende dever ser concedida a referida exoneração. A Comissão Central approvou a exoneração concedida e lamentou a perda, archivando-se na secretaria os papeis relativos a este incidente*". Livro das Atas nº I, da CC-ILBA-RS , f. 34f, sessão do dia 14.10.1925.

teve como prêmio a sua confirmação pela Comissão Central da permanência no cargo.

Para a visão administrativa burocrática de Libindo havia sido providencial a vinda da figura do europeu Francis Pelichek. Ele ingressou na Escola sem fazer a menor exigência estética ou financeira, permitindo administrar o conflito entre o artista profissional e o profissional do magistério, estritamente dentro das condições locais. Contudo, isso não significou subordinação da fina verve irônica e crítica de Pelichek, como se verá adiante.

### *2.3 – O currículo da Escola de Artes e as sementes de um sistema de Artes Plásticas no Estado*

O Arquivo Geral do IA-UFRGS possui um conjunto de documentos produzidos por Libindo Ferrás que registram o que significou a implantação da Escola de Artes no interior do ILBA-RS. Os relatórios de Libindo Ferrás, além de registrar a versão da sua obra administrativa, são incontornáveis no registro das sementes da institucionalização do campo das artes plásticas em Porto Alegre. Destacam-se, de forma particular, os relatórios de Libindo Ferrás ao Presidente do Instituto[487] que iniciam[488] em 1912[489], quando a EA estava no seu terceiro ano de existência e com três adiantamentos diferentes. Eles fluíram regularmente até 1925. Neles torna-se possível auscultar várias iniciativas da EA para desencadear o suprimento de novas potencialidades para a emergência do sistema das Artes Plásticas dessa época em Porto Alegre. De posse desses documentos, também é possível estabelecer o contraditório, sentir e avaliar a estreiteza desse ambiente local para as Artes Plásticas no início do século vinte.

---

[487] - Na presente pesquisa foram localizados dos 27anos em que Libindo esteve na direção da EA apenas 16 anos nos quais esses relatórios foram preservados no Arquivo***{011Relat} e {036Relat}***. Apenas em 3 anos existem um '*memorandum*' de inicio de ano. Não foram localizados os de 1910 e 1911 nem os posteriores a 1925. Acredita-se que existam os demais, pois Libindo, pelo cuidado meticuloso que usava na sua confecção, não deixaria de cumprir essa obrigação.

[488] - Relatório de 1912 de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira***{015Relat}***

[489] - **[F5. 006]** Relatório da Escola de Artes Instituto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

### *2.3.1 - O que revelam e o que omitem os relatórios de Libindo Ferrás.*

Na consulta aos memorandos e aos relatórios de Libindo, pode-se verificar aquilo que efetivamente era possível nessa época para as Artes Plásticas, dentro das regras culturais dadas no espaço de Porto Alegre. Segundo o Regulamento do ILBA-RS[490], o diretor da EA era obrigado a apresentar um relatório ao Presidente da Diretoria da CC-ILBA-RS a cada ano escolar. Os relatórios de Libindo tinham duas peças simétricas. No início do ano, ele encaminhava o planejamento anual, denominado '*memorandum*'[491]. No final do ano era feita a prestação de contas com o '*relatório anual*'[492]. Esses textos de Libindo, procedentes de uma artista que tinha por vocação o desenho, foram modelados tanto no seu formato criativo como no seu conteúdo para ressaltar os objetivos e as representações da instituição que seu autor estava dirigindo. A variada concepção gráfica, procura estetizar o conteúdo repetitivo e pronto de sua atividade administrativa burocrática. A cada ano preferia inovar e apresentar verdadeiras criações caligráficas[493].

Mas também é necessário estar atento ao que calam. Nesses relatórios do diretor da Escola, são muito tênues os registros das relações com o Conservatório que funcionava sob a mesma mantenedora e no mesmo prédio. É calado o déficit orçamentário, atenuados os fracassos e as desesperanças, as relações difíceis entre

---

[490] - O Regulamento do ILBA-RS prescrevia no"*Art. 87 – Aos Directores... compete l) Apresentar annualmente ao Presidente, até 30 dias após o encerramento dos trabalhos do anno letivo, minucioso relatório das ocorrencias relativas ao ensino e aos exames.*"

[491] - *Memorando* era um planejamento, ou projeto de início do ano, que Libindo Ferrás encaminhava como diretor da Escola de Artes, ao Presidente do Instituto de Artes.

[492] - *Relatório* era a avaliação do ano escolar encaminhado no final do ano letivo com os resultados

[493] - Os relatórios de Libindo para o presidente do ILBA-RS, no seu aspecto formal, estão numa encadernação de um livro bem posterior e com título geral "*Relatórios relativos de 1912 a 1925*" *{ 011RELAT}*. No seu conteúdo podem ser lidos para construir uma seqüência dos eventos mais significativos ocorridos na EA. São verdadeiras obras gráficas Art-Nouveau. Na maioria das vezes são inteiramente caligrafados, alguns acompanhados de estatísticas coloridas e com capas com diversos tipos de papeis de arte com formatos de letras diferentes e logotipos da Escola. Acredita-se que estavam relacionados com a produção gráfica de Libindo. Uma suposição, a ser verificada, é a de que a inspiração gráfica desses relatórios provenha do seu trabalho nos Correios e Telégrafos, nos quais se aposentou em 1937. Pela regularidade e disciplina administrativa de Ferrás, pode-se chegar à convicção que existem outros relatórios de Libindo, mas que devem ter tomado outro rumo do que o AGIA-UFRGS. Aqueles que estão faltando necessitam de outras fontes menos especificas para a Escola. **[F5. 006]** Relatório da Escola de Artes Instituto 1912. **[F5. 007]** Relatório da Escola de Arte I. B. A. 1913. **[F5. 008]** Relatório da Escola de Arte. Logotipo 1914. **[F5. 008.1]** Relatório da Escola de Artes ao Instituto 1914 **[F5. 010b]** Página do relatório de 1915: estatística 1915 **[F5. 011]** Relatório da Escola de Arte do IBA 1916 **[F5. 012]** Relatório da Escola de Arte do I.B.A 1917 **F5. 014** Relatório da Escola de Arte do IBA 1919. **[F5. 014ª]** Relatório da EA à dir. Diagrama 1919. [**F5. 015]** Relatório da Escola de Arte do I.B.A1920 **[F5. 016]** Relatório da Escola de Arte do I.B.A 1922. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

professores e alunos, que se conhece através da atas da CC-ILBA-RS, de ofícios avulsos e trocas de correspondências. A linha narrativa nos relatórios é estóica e subordinada às representações que a CC-ILBA-RS poderia desejar. Os registros procuram satisfazer, assim, apenas aquilo que essa Comissão havia estabelecido no seu rigoroso e detalhado estatuto e regimento. Nesse sentido, não há como negar que estavam na mais absoluta heteronomia, apesar de toda a sua aparência e criação gráfico-estética.

Para constatar uma dessas omissões dos relatórios de Libindo, e para contextualizá-los, existe um conjunto de documentos procedentes de outras fontes, como os ofícios trocados entre a direção da Escola e a presidência do Instituto. Já no primeiro mês, após a abertura da Escola, Libindo solicitava, num ofício, licença para fazer funcionar um '*curso livre de pintura'*, onde ele propunha e argumentava:

> "*A fim de tornar mais suave e menos árido o estudo de Desenho figurado feito na Escola de Artes, lembrei-me de crear um 'curso livre de pintura' no qual, sem onnus para a Escola, os snrs. Alumnos possam receber as primeiras noções de pintura. Pedindo autorização para crear o referido 'curso' consulto si poderão frequental-o pessôas não matriculadas no Curso Geral.*
>
> *Saúde e Fraternidade*
> *Libindo Ferrás*
> *Porto Alegre, 02 de Abril de 1910"*

A resposta a esse ofício veio uma semana após, e depois de um reforço de uma carta do diretor da Escola. A Presidência do Instituto aproveitou a oportunidade para elaborar um tratado de normas, a observar nesse '*curso livre de pintura'*.

> - ***Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul – Conservatório de Musica***. (Ofício) n° 19
> " *Porto Alegre, 08 de abril de 1910*
> *Em resposta o vosso officio n° 3 de 2 de abril do corrente, e à vossa carta de 6 do mesmo, tenho a dizer que autoriso-vos a abrir no edifício do Conservatório, e durante esta anno sómente, o curso livre de pintura que propuzestes, sem onus para a Escola e para os alumnos, e uma vez que tal curso não prejudique nem embarace qualquer outro dos que já funcionam no mesmo local.*

> *Quanto a admittir, no referido curso, um certo numero de alumnos não matriculados autoriso-vos a fazel-o, a titulo provisorio, limitando a seis esse numero. Deverá ser communicado a esta Presidencia numa lista contendo o nome, edade, filiação e residencia de cada um desses novos alumnos.*
> *Reserva-se, outrossim, a esta Presidência, o direito de cassar a presente autorisação, no todo ou em parte, no caso de entender inconveniente a continuação das concessões nella contidas"* . (Não há assinatura) [494]

Nessa resposta verifica-se a enorme distância que separava a Comissão Central e os docentes subordinados, mesmo sendo diretor 'autônomo' da Escola. Essa severa interpretação e a limitada competência concedida para as iniciativas dos próprios diretores da instituição, devem ter esmorecido para o futuro qualquer veleidade criativa de Libindo como docente e diretor da Escola. Não há registro se esse '*curso livre de pintura'* tenha saído do papel. Da parte da autoridade, não há o menor estímulo moral ou físico para acolher a iniciativa do diretor-docente. A resposta soberana recebida da CC-ILBA-RS mostrou para Libindo, de forma nítida, os reais limites à circulação do poder da arte na instituição com que ele estava lidando e certamente marcaram as suas futuras relações com os seus ajudantes. Fica aqui escancarado o primeiro problema da presente tese, visível no conflito de poder entre a **arte** e a sua **institucionalização**. Esse problema se revela no conflito entre a *autonomia* e a *democratização* da arte face ao processo da *institucionalização da arte*. Solução que implicará em negociações guiadas por uma teleologia que deverá emergir posteriormente, amparada por muita erudição.

### *2.3.2 –O ensino-aprendizagem no contexto da Escola de Artes do ILBA-RS*

Uma vez iniciada a prática do ensino das Artes Plásticas, dentro das normas da CC-ILBA-RS, Libindo adotou uma lógica formal capaz de viver criticamente as possibilidades locais e sem ambição de destacar nomes e carreiras de alunos individuais. O ensino da arte, centrado no Desenho, levava o aprendiz a conviver com

[494] - Não foi localizada a carta de Libindo do dia 06/04/1910. A resposta traz o cabeçalho do Conservatório e não do Instituto ou da Escola, o que pode ser índice, ou das carências da secretaria do Instituto, ou do pouco caso que a Escola merecia. Posteriormente, da parte de Libindo nem da presidência do ILBA-RS existe qualquer referência relativa a essa iniciativa, supondo-se que o assunto morreu.

a abstração das formas transpostas no que os artistas do Renascimento nomeavam '*disegnio*', ou seja, a capacidade de designar ou nomear as formas plásticas no plano ideal, universal e chegando às raias do religioso[495]. Essa proposta e organização modelavam o comportamento e capacitavam o aluno para a previsibilidade dos resultados que se desejavam alcançar. Assim, o espaço didático que Libindo construiu foi o espaço do Desenho. Ele escolheu para si mesmo e lecionou as disciplinas de Desenho Geométrico[496], Perspectiva e Sombras e Desenho de Anatomia Artística[497]. Nessa última cadeira, o seu irmão, o médico Diogo Ferrás[498], constituía banca[499], ao seu lado, no final de ano. Libindo remetia para os outros professores[500] as diversas disciplinas de Desenho Figurado (máscaras, bustos, estátua e modelo vivo)[501]. Além da atividade diária, era ele quem desempenhava os papéis de Conservador do prédio e de consultor das aquisições dos quadros para a Pinacoteca do ILBA-RS organizava, convidava e fazia parte das bancas e as exposições anuais. Os seus estudantes formavam uma frágil base cultural, apenas suficiente para agir individualmente no espaço cultural regional da época, em especial na reprodução educacional[502] .

Ao considerar as carências e as fragilidades do meio cultural de Porto Alegre, impostas ao artista, havia necessidade de preparar o estudante para algo que era central e essencial no processo de ensino e aprendizagem e que tivesse repercussões sociais e culturais posteriores na criação, ampliação e consolidação do campo

---

[495] - Segundo Pevsner (1982, p. 53) os artistas da época de Miguel Ângelo qualificavam o '***disegn****o*'como ***'ún signo de dio in noi'.***

[496] - **[F3. 017]** ILBA: Sala de ensino de Desenho geométrico – Ferrás 1928. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[497] - **[F3. 016]** ILBA: Sala de ensino de anatomia artística – Ferrás 1928. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[498] - Informação de Cristina Balbão.

[499] - Verificar no quadro dos anexos os nomes, disciplinas e os adiantamentos nos quais atuaram esses examinadores. CD-ROM.Disco 8 ANEXOS 8.3 Arquivo: 8.3gb.

[500] - **[F3. 015]** IBA: Sala de aula de modelo vivo - Pelichek. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[501] - **[F2. 046]** Curso Preparatório da Escola de Artes, **[F2. 046. a]** Curso Preparatório da Escola de Artes, **[F2. 046.b]** Curso Preparatório da Escola de Artes e **[F2. 046c]** Curso Preparatório da Escola de Artes com máscaras de gesso. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[502] - O pesquisador sentiu a permanência das aulas de Libindo Ferrás no repertório e na metodologia dos seus alunos. Como um depoimento pessoal o pesquisador registra que foi aluno em 1963, após a conclusão do seu curso de graduação em Desenho no Instituto de Artes, do Curso de Licenciatura do Curso de Educação da Faculdade de Filosofia da UFRGS ***{158Filos}***. Ali encontrou Olga Paraguassu em plena atividade. Ela havia sido uma discípula de Libindo ***e*** de Francis Pelichek no início da década de 30. Foi uma das fundadoras, junto com Graciema Pacheco, do Colégio de Aplicação da UFRGS, onde ela adotou a metodologia de Libindo. Essas aulas foram de um proveito imenso na capacitação de alguém carente de uma sistematização para transmitir em sala de aula a cultura básica de um projeto de educação institucional a partir da arte. Elas criaram as bases de um planejamento contratual desse projeto, de uma metodologia de execução e uma avaliação do contrato. Despertaram as motivações e as razões para estender um traçado no planejamento, na indução de um processo a partir dos conhecimentos eruditos já adquiridos na graduação em artes plásticas. Entre os colegas do Curso de Licenciatura estava Joaquim José Felizardo que não cansava de elogiar a metodologia de Olga Paraguassu no Colégio Júlio de Castilhos, onde Felizardo foi aluno de Desenho da Prof.a Olga.

artístico. No caso do estudante que desejava uma 'carreira solo em arte' e tivesse condições para isso, era necessário encaminhá-lo para a Europa ou a algum centro com maior densidade cultural para estudar com os próprios recursos. Foi o caso de vários alunos que mantiveram essa ambição. Porém, nesse caso, não havia auxílio da Escola ou dos poderes públicos no Rio Grande do Sul, como acontecia com os pensionistas do estado de São Paulo[503]. Desde o início essa potencialidade foi descartada dessa Escola[504].

Um dos critérios de seleção do docente da Escola de Artes era sua experiência de criação, uma carreira artística e de um currículo socialmente reconhecido. Evidente, outro limite era o forte constrangimento em oferecer, como retribuição, um salário adequado. Isso apareceu em 1913, na permanência do artista internacional Miro da Gasparelo, na Escola de Artes. Foi também impossível realizar um contrato com um grupo de artistas estrangeiros de uma série de arquitetos, de escultores ou de estucadores profissionais ou práticos que atuavam na época em Porto Alegre[505]. Um deles foi Giuseppe Gaudenzi, contratado pela Escola de Engenharia para o seu Instituto Técnico (Parobé) e não pelo Instituto.

Nem mesmo foi possível formular um convite profissional aos artistas de projeção nacional, como aconteceu com Eduardo de Sá[506], Eugênio Latour e Lucílio de Albuquerque, que haviam visitado e lecionado na Escola durante o período da Primeira Guerra Mundial. Mesmo em relação aos filhos da terra prevaleceu o mesmo constrangimento econômico visível em relação a Oscar Boeira, egresso da ENBA e Carlos Torelly. Esse constrangimento, Libindo Ferrás registrou em 1920, frente a um

---

[503] - Chiarelli, 1997, pp. 311-32.

[504] - Uma das conclusões de Cláudia Rodrigues, na sua dissertação (2000, f.121) em relação à origem o ensino da música no ILBA-RS, foi a de que o Instituto havia sido criado para desobrigar o Estado a pagar, no estrangeiro, bolsas de estudo oficiais para as artes.

[505] - **DOBERSTEIN,** Arnoldo Walter**. Porto Alegre (1898-1920): estatuária fachadista e monumental, ideologia e sociedade**. Porto Alegre. PUC-IFCH, 1988 dissertação. 208 f

**----------Porto Alegre 1900-1920**: estatuária e ideologia. Porto Alegre : Secretaria Municipal de Cultura, 1992, 102 p.

----------**Rio Grande do Sul (1920-1940): estatuária, catolicismo e gauchismo**. Porto Alegre : PUC-FFCH, 1999, tese 377 f

[506] - **[F1. 089.2]** SÁ, Eduardo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.** Em Porto Alegre ele é o autor do busto de Manuel Araújo Porto Alegre colocado na Praça da Alfândega

potencial contrato com a figura consagrada de Pedro Weingärtner[507] que, nesse ano, retornava definitivamente a Porto Alegre. Nem persistiu por muito tempo o contrato com Francisco Bellanca, primeiro aluno formado como professor na Escola.

Nos relatórios de Libindo Ferrás, acompanha-se a **circulação** de **docentes de artes plásticas** em Porto Alegre e que passavam pela EA. Libindo solicitou abrir concurso para professor de Desenho, já no ano de 1912. No ano escolar de 1913, ele contou com o seu primeiro ajudante na Escola, que era o pintor italiano Miro da Gasparello[508], de passagem pelo estado. Em 1914, não foi positiva a experiência com uma monitora, a aluna Percila Pibernat Pedra[509] , que foi nomeada para esse cargo no dia 14 de abril. Na metade do ano ela pediu demissão do cargo.

Para substituí-la e ajudar a atender os 24 alunos matriculados na Escola, Libindo conseguiu uma colaboração gratuita e espontânea de Oscar Boeira. Esse passou a ser responsável pela disciplina de Desenho Figurado. No ano de 1916, a Escola de Artes recebeu a visita do professor Lucílio de Albuquerque[510], da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ele se ofereceu para intermediar com Eduardo de Sá, também docente da ENBA, a remessa de materiais, em especial modelos de gesso. Esse as prometeu para janeiro de 1917. Nesse ano, Libindo conseguiu a vinda do pintor rio-grandino Augusto Luis de Freitas[511]. O ano escolar de 1918 teve de ser interrompido abruptamente no dia 28 de outubro, pelas autoridades sanitárias, devido à gripe espanhola. Como Freitas havia retornado à Europa, Oscar Boeira retomou as

---

[507] - No Relatório da Escola de 1920 ao presidente do Instituto, Libindo Ferrás escreveu "*Esse artista, a pedido meu, gentil e graciosamente visitou a Escola, por algum tempo, dando conselhos aos alunos do Curso superior e auxiliando-os, mesmo, na execução de alguns trabalhos. Pena é que seus afazeres não lhe permitam aceitar o lugar de professor – cujos honorários - aliás – afugentariam qualquer artista de valor*". *{028Relat}*. Evidente que se somavam os constrangimentos políticos frente ao pintor, como se viu antes.

[508] Esse recebeu grandes elogios de Libindo e que aguardava para que esse pintor pudesse continuar na Escola no ano seguinte. No relatório do ano de 1914 Libindo lamentava a retorno para a Europa de Miro da Gasparello onde pereceu, em 1915, como soldado da 1ª Guerra Mundial. In: . *{148GAL}* Galeria do IBA: **arte rio-grandense do passado ao presente**, 1961, 24 p. Ver também FRANCESCO, José de Reminiscências de um artsiat. Porto Alegre : s/editora. 1961

[509] - Haveria parentesco com Palmyra Pibernat Pedra que é destacada como promessa brasileira em 1927 por Angyone Costa no seu livro '*A Inquietação das Abelhas*'? (Costa, 1927: 22).

[510] - Certamente a presença de Lucílio envolveu o contrato do painel em tela maruflada que está na escadaria do Instituto de Educação, junto aos dois painéis de A.L. Freitas e que inicialmente eram destinados ao palácio do Governo do estado. **[F4.004.5]**

[511] - Relatório de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira***{021Relat}*** No seu relatório do dia 20 de dezembro precisou a data 17 de junho na qual o pintor Augusto de Freitas assumiu a cadeira de Desenho Figurado e Pintura. Substitui assim Oscar Boeira. No dia 17 de setembro de 1917 iniciaram as aulas do curso noturno gratuito. Em 1918 Augusto Luis de Freitas lecionava Desenho Figurado nas manhãs das 2ªs, 4ª e 6ª das 08h30min até às 9h30min. Nos mesmos dias assumiu o curso noturno das 19h30min até 21h30min. Libindo lecionava Desenho Geométrico, Perspectiva-Sombras e Anatomia Artística em todos os dias da semana, nas manhãs, tardes e sábado até às 16h30min.

suas aulas na Escola de Artes no início do ano letivo no dia 17 de março de 1919. No seu lugar foi nomeado Eugênio Latour[512] no dia 01 de maio e começou a lecionar a partir do dia 12 de maio, inclusive o curso noturno. Latour solicitou a Libindo que lecionasse Geometria e Perspectiva e Sombras também para o noturno. As bancas do final do ano escolar de 1919 foram compostas por Eduardo de Sá e Eugênio Latour. Esse retornou ao Rio de Janeiro no dia 30 de novembro de 1919. No relatório de 1920 Libindo Ferrás registrava que Eugênio Latour esteve aqui por motivo de saúde.

> - "*Só mesmo por um acaso (como aconteceu com os professores Augusto Luis de Freitas que aqui estiveram, o primeiro para tratar de obter um favor do Governo do Estado e o segundo por motivo de saúde) poderia ter a Escola conseguido achar quem se sujeitasse a tomar conta – com taes honorarios – de uma aula da natureza dessa que exige, pelo menos três horas de trabalho diarias".*

As diversas visitas de Pedro Weingärtner à Escola foram marcantes para o ano de 1920. Ele deu sugestões, fez demonstrações ao curso superior e participou das bancas do final do ano[513].

Francisco Bellanca, formando da EA em 1919, a partir dessa data ocupou o cargo de professor até 1922, quando iniciou sua carreira de desenhista na prefeitura municipal de Porto Alegre[514]. O pintor Francis Pelichek[515] ingressou na Escola no dia

---

[512] - Eugênio Latour era pintor brasileiro que havia participado com outros artistas da decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turin em 1911. Nesse grupo estava Carlos Oswald cuja filha Maria Isabel reconstruiu (2000, p.65) o grupo e onde "*Carlos reuniu-se ao que havia de mais representativo na arte brasileira de então. Pintores, além dele, havia sido convidado os irmãos Carlos e Rodolfo Chembelland, João e Artur Timóteo da Costa, Lucílio de Albuquerque, Eugênio Latour, Leopoldoa Gottuzzo e Manuel Madruga; o grupo incluía ainda outros artistas, como o escultor Eduardo Sá e o arquiteto Correia Lima*". Alguns deles passarão na Escola de Artes do ILBA durante a 1ª Guerra Mundial. In MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Carlos Oswald** (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000. 229 p.

[513] - No curso noturno de 1920 o Desenho Figurado da EA era ministrado nas 3ªs e sábados das 19h30min até às 21h30min pelo ex-aluno Francisco Bellanca, formado em 1919. Libindo lecionava, no mesmo horário as 4ªs e 6ª feiras, as disciplinas de Desenho Geométrico e Perspectiva Linear.

BELLANCA: Francisco ver retrato **[F4. 004]**– Obra: ilustração e **[F4. 005.1]** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[514] - A obra mais divulgada de Francisco Bellanca é o seu desenho do escudo oficial de Porto Alegre e que consta em todos os documentos do município. Obra que seguiu as indicações heráldicas de Walter Spalding.

[515] *{ 031REL }* 1922 Relatório de Marinho Chaves para CC-ILBA-RS. Segundo esse relatório em 1922 os três docentes (Libindo, Pelichek e Bellanca) da Escola receberam 11:104$700. enquanto isso, os onze docentes do Conservatório, receberam a soma anual 34:479$799 da receita do Instituto do total de 94:156$763. Para esses gastos o Presidente conseguiu elevar a dotação estadual de 30:000$000 para 40:000$000. Do Município conseguiu 12:500$000 em três parcelas. As matrículas renderam 19:339$600. O dólar (Us$) estava sendo vendido nesse ano de 1922 por 7$740. Isso representaria aproximadamente Us$ 1.428 anuais para os três docentes. Cabendo a cada um aproximadamente Us$ 40 (quarenta dólares) mensais.

16 de abril de 1922. Libindo elogiou o seu trabalho no final do ano e fez um ótimo prognóstico sobre o futuro desse professor[516]. De fato Pelichek permaneceu na docência da Escola até ao seu falecimento em 01.08.1937.

Na continuidade do exame dos documentos produzidos por Libindo, é possível verificar que em 1925 estava de volta Augusto Luis de Freitas que passou a repartir a sala com Francis Pelichek[517]. Nesse ano, houve o conflito entre Libindo e Freitas. A questão foi levada ao conhecimento da Comissão Central no dia 14 de outubro de 1925 com o desfecho já conhecido[518]. No dia 24.03.1926, Libindo assinou uma reclamatória salarial ao lado do diretor de Conservatório[519]. Na medida que se aproximava a Revolução de 1930, os documentos, produzidos por Libindo, vão rareando e é necessário começar procurar índices da Escola de Artes em documentos de outros agentes, destacando-se os de Pelichek.

### *2.4 – Ações na Escola de Artes que qualificam sua reprodução externa.*

Pelos relatórios de Libindo, acompanha-se o que era possível instaurar, pela primeira vez em Porto Alegre, a partir do paradigma clássico que se desenvolveu no Ocidente em relação ao ensino institucional das Artes Plásticas. A insistência do pesquisador em apresentar esses detalhes dos relatórios de Libindo Ferrás prende-se à sua convicção de que eles são os registros escritos mais antigos e sistemáticos de uma instituição pública de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Fora desse contexto, eles poderão ser considerados corriqueiros e sem significado maior. Não se trata da relevância do seu conteúdo, mas deve-se estar atento ao que descrevem das potencialidades do que era possível fazer nesse espaço inaugural para colocar as bases de um sistema de artes a partir realidade local. Os relatórios de Libindo Ferrás

---

[516] - "*Pelichek prestou excelentes serviços à Escola, revelando-se um profissional competente, zeloso e trabalhado. No proximo exercicio esse professor poderá prestar optimos serviços ao Instituto*". Libindo, Relatório de 1922 ***{028Realt}.***

[517] Freitas lecionava nas manhãs de 3ªs, 4ªs e 6ªs feiras e nas 5ª a tarde as disciplinas de Desenho Figurado para os alunos do 3º ano médio e o último do Superior. Pelichek assumiu a disciplina de Desenho Figurado dos alunos do curso preliminar do 1º e 2º anos médios e 1º ano do superior onde ele lecionava todas a manhãs, inclusive nos sábados. Libindo assumiu o restante das aulas, inclusive sábado de tarde.

[518] - Livro n° I de atas da CC-I. B. A p. 34f sessão de 14.10.1925. Nessa sessão foi eleito o novo presidente do Instituto, José Carlos Parreira No dia 27 desse mesmo mês Libindo Ferrás enviou uma correspondência ao presidente do Instituto, agradecendo tê-lo mantido e o confirmado no cargo de Diretor da Escola, através do ofício exarado no dia 24.10.1925.

[519] - Os dois argumentavam que o ordenado de 100$000, que ambos recebiam, estava abaixo do escriturário (350$000) e o servente (150$000). Alegavam que o falecido Araújo Vianna recebia, já em 1915, a importância de 300$000 para esse cargo diretivo.

evidenciam a ação dos seus docentes, dos estudantes e da entrada de equipamentos didáticos específicos da época para o funcionamento de Escola desse gênero, entre os quais se inclui a progressiva aquisição de algumas obras para a Pinacoteca do ILBA-RS. Na atualidade esses documentos são uma das formas mais seguras de possuirmos ao menos uma versão das indecisões e perplexidades dos agentes do campo das Artes Plásticas, no momento em que deviam dar um passo rumo ao desconhecido [520]. Pelos relatórios de Libindo, é possível avaliar as potencialidades e as carências, as ações que qualificavam internamente a Escola de Artes do ILBA-RS para a sua reprodução externa.

A tábua curricular oferecida nesse ambiente escolar era condicionada por uma série de fatores culturais, econômicos e de espaço físico. Em relação aos fatores culturais, a busca da instauração de um sistema de artes plásticas privilegiou a mais ampla dessas disciplinas acadêmicas, que é o Desenho[521]. Os fatores econômicos são determinantes tanto no contrato de profissionais como no gasto das instalações físicas bem como nos materiais e equipamentos necessários para as práticas das diversas manifestações das Artes Plásticas. No Rio de Janeiro, a AIBA conseguiu o patrocínio oficial[522] e pode contratar profissionais para oferecer, desde o seu início, um vasto leque de disciplinas. Em Porto Alegre, onde havia grandes reticências dos positivistas para esse patrocínio oficial, a Escola era mantida também pelos estudantes, fatores esses que reduziram o leque disciplinar ao mínimo. O espaço físico era uma única sala e com os recursos didáticos voltados para a prática do Desenho nas suas diversas modalidades. Assim, a Escultura, a Pintura e a Gravura estiveram fora do currículo da Escola de Artes entre 1910 e 1936.

---

[520] - Ricœur, 1999, p. 3.

[521] - Desenho ou '*disegno*', constituía a base dos mais diversos ofícios e que vinculava as artes plásticas ao mundo das idéias através do ato da designação mental. Pevsner resumiu a importância que a Academia de Vasari dava Desenho, ao registrar que era a disciplina que reunia os mais diversos profissionais, trabalhando em materiais diferentes e que procuravam infundir nesses materiais os conceitos e idéias que os animavam. Assim registra (1982, p 45) que "*na «Accademia del Disegno» os seus membros trabalhavam materiais muito diversificados, e portanto pertenciam a diferentes grêmios, mas o que o que era importante para todos era o «disegno» e que acima de qualquer outra coisa era «esprezione e dichiarazione del concetto che sia nell'animo*».

[522] - Evidente, que com o conhecimento, que se possui agora, trata-se muito mais do que um '*patrocínio*', pois esse suporte era feito através de um projeto no qual, não só se oferecia, através dessa instituição imperial, uma compensação ao exercício do poder, mas o próprio trono, a nobreza e a administração interna e externa do país, ficam comprometidos com ele. Ver Morales de los Rios, 1938, Taunay, 1956, Pinheiro, Pompeo, 1966,Bittencourt, 1967 e Marques Santos, 1997.

### *2.4.1 – Obras de arte e estímulos aos estudantes de Artes Plásticas.*

A formação da Pinacoteca da instituição com a aquisição de obras de arte dos artistas plásticos locais foi uma das práticas da Escola de Artes de Porto Alegre. A prática remonta às academias italianas (Pevsner 1982, 46), passando pela Academia Real da França (Merot, 1996, pp. 10/16) e introduzida no Brasil pela Missão Artística Francesa, em 1816. O tema será aprofundado adiante, mas os relatórios de Libindo são o primeiro registro dessa prática[523] no sistema de artes plásticas do Rio Grande do Sul.

Uma das características das escolas de artes era a realização de concursos e a atribuição de prêmios para estimular a aprendizagem como já praticava a Academia de Florença, fundada por Vasari, em 1563, conforme registra Pevsner (1982, p. 49). A Escola de Artes da ILBA-RS promoveu, em 1913, como mais uma das estratégias didáticas, além das aulas regulares, um **concurso** de Desenho Figurado, no qual os alunos trabalharam mais livremente. Em 1916, três alunos recebem os diplomas do Curso Superior. Os primeiros **diplomas** de professor de Desenho foram entregues oficialmente para Júlia Boeira e para Francisco Bellanca no dia 29 de novembro de 1919. Existe o registro em 1924, das **menções** recebidas pela alunas Júlia Netto Felizardo, em Anatomia Artística, e por Gertrudes Bredendick em Perspectiva e Sombras. Ambas as disciplinas eram dirigidas por Libindo. Para o ano de 1928, ele apresentou, no dia 12 de novembro, uma lista de **prêmios** a serem atribuídos aos alunos que se destacaram na exposição promovida no Instituto[524]. Também sugere a **aquisição do quadro** '*Ciganinha*', de Judith Fortes, pela quantia de 300$00, **medalha** de prata para os trabalhos Júlia Felizardo e a menção de honra para sete alunos, entre os quais se estava Adail Costa.

---

[523]- Os relatórios de Libindo registram em 1913 que o Instituto a adquiriu, para a sua **Pinacoteca**, o quadro 'Maricás' de Pedro Weingärtner. Eugênio Latour fez em 1919 a doação á Pinacoteca do seu quadro '*Polichinelo*'[523], enquanto essa lhe adquiriu o quadro '*Pensativa*' e a Intendência Municipal (Prefeitura) adquiriu, para Instituto, o seu quadro '*Invidia*' (Inveja). De Carlos Torelly foi adquirido o quadro '*No Jardim*', enquanto de Oscar Pereira das Silva, o quadro '*Ouvindo a Missa*'. Em 1920 o Instituto adquiriu de Pedro Weingärtner o quadro '*Solidão*'. Em retribuição Weingärtner presenteou a Pinacoteca com uma coleção de suas 'águas-fortes'.

[524] - Catálogos de realizações públicas do IBA da CCIBA até 1935 *{010CAT}*

O estudante de artes não era mais o aprendiz das oficinas do artesão. A sua passagem pelo ambiente escolar era programada para ser limitado pelo tempo. O grau da consciência do limite, que condicionava o processo da criação da sua obra, o qualificava para transcender a heteronomia e assim atingir a profissionalização numa carreira artística num sistema de arte. E é evidente que há poucos registros de expressões de autonomia dos estudantes. Para obter índices dessa consciência, é necessário estudar as condições nas quais ele enfrentava esse tempo limitado da Escola. De novo se impõe os relatórios, tanto de Libindo como de Pelichek, nos quais se percebe o número de obras, a luta pela sua socialização, o tempo usado para a arte e que, muitas vezes, significam o sacrifício do descanso noturno ou dominical de um ofício paralelo.

O estudante não tinha voz nem vez para expressar a sua autonomia em ações como agente institucional, apesar de Olinto de Oliveira considerá-lo como a razão da existência da instituição. Ele não tinha voz em conselho algum e nem possuía qualquer organização estudantil própria. Ele apenas aparecia individualmente em cena, quando devia ser repreendido, ou não estudava, ou por ser gratuito e desistia do seu curso. Nessas condições, a reprodução institucional era condicionada pelo modelo rígido ao qual eram submetidos os estudantes e sem um sistema de arte alternativo e sem organizações externas para questionar, como acontecia na ENBA[525], o que a Escola lhe oferecia.

O número dos **estudantes** da Escola de Artes, não passava, na média anual, muito além de vinte[526]. No quarto ano do funcionamento da Escola, há um registro sobre o pouco proveito do ensino obtido pelos alunos gratuitos. "*Desde a fundação da Escola têm sido negativos os resultados obtidos com os alunos gratuitos. Este anno, dos cinco que obtiveram aquele favor, apenas dous freqüentaram a Escola, sendo que os outros três apresentaram os requerimentos e nunca mais appareceram"*. Ele não

[525] - Nesse sentido os estudantes de artes plásticas da ENBA tiveram várias organizações estudantis autônomas e questionadaoras da Escola. Entre elas, a que teve maior duração e projeção, foi a Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) Miceli escreveu (1996, p.152, nota 16) que a *"Sociedade Brasileira de Belas-Artes (Ex 'Centro Artístico Juventus') foi criada em 1919 por um grupo de jovens artistas que ambicionavam promover um espaço institucional paralelo à Escola Nacional de Belas-Artes"*. No dia 31 de julho de 1940 a SBBA conferiu diploma de sócio **[F5.024.3]** a Tasso Bolívar Dias Corrêa . Outra organização estudantil autônoma da ENBA formado pelos seus estudantes entre 1931 e 1940 foi o Núcleo Bernadelli ao qual pertenceu Ado Malagoli.

[526] - Relatório do 1º trimestre e final: 1913.Libindo a Olinto de Oliveira. *{016Realt}*. CD-ROM - Disco 8 - Anexos em: Arquivos 8.3j= números de alunos, 8.3 ba e gb =alunos de Libindo Ferrás e 8.3i = Alunos de Pelichek. Em 1912 era 11, e que estavam distribuídos em três adiantamentos. Dois deles abandonaram o curso. No '*memorandum*' de 1913 Libindo acusa a matrícula de 23 estudantes, sendo 19 mulheres e quatro homens. Eles estão distribuídos em 4 adiantamentos.

apontava as causas ou fez comentários sobre o fato. Libindo não registra, nos relatórios seguintes, algo semelhante. Olinto de Oliveira escreveu, no seu Relatório de 1912, que tais aulas eram consideradas pela sociedade um simples 'ornamento' e, portanto, sem valor[527].

Torna-se claro que o número e a diversidade desses estudantes poderia trazer uma massa crítica para aquilo que lhe era oferecido. Mas essa diversidade e esse acúmulo eram um processo muito lento[528]. Em 1922, estavam matriculados dezoito estudantes, sendo seis no curso preliminar, nove no curso médio e três no curso superior. Desse total, seis são novos e treze mulheres e cinco homens[529]. O Conservatório possuía, nesse ano, cento e noventa e cinco alunos matriculados. Em 1925, existe um '*memorandum*' que se resume a dois quadros[530]. No dia 13 de junho de 1929, ele apresentou a lista de vinte e seis pessoas matriculadas no Instituto sem discriminar adiantamentos[531].

O ensino das Artes Plásticas já era praticado à luz de velas nas origens das academias de arte[532]. O **curso noturno**, na Escola de Artes do ILBARS era gratuito e freqüentado, em geral, apenas por rapazes. No primeiro ano do seu funcionamento, matricularam-se dez alunos. Cinco declaram-se estudantes, dois do comércio, um carpinteiro e um fototécnico. Ele foi encerrado no dia 14 de novembro, junto aos

---

[527] - Olinto de Oliveira escreve no seu Relatório de 1912 (pp.37/8) que "*As bellas artes, principalmente entre nós, consideradas antes como prenda do que como profissão ou objecto de alta cultura, de sorte que os rapazes, quase sempre cursando collegios ou já empregados desde cedo para o aprendizado de suas futuras profissões, não encontram o tempo necessário para estes estudos, considerados de simples ornamentos*".

[528] - No seu quinto ano de funcionamento em 1914, a Escola de Artes contava no Preliminar (Admissão) 10 alunos. O Preparatório (Médio) possuía 9 alunos e distribuídos em três adiantamentos diferentes. Estava completa a implantação de todos os cursos. É nesse ano que os primeiros alunos irão chegar ao Curso Superior. Nele estão três alunos em dois adiantamentos. No final do ano são admitidas duas alunas como ouvintes. No ano escolar de 1915 houve a matrícula de 31 alunos, chegando, ao final do ano, apenas 20. Desses só 14 foram aprovados. Em 1916 só se matricularam 21 alunos. Libindo atribui a queda de 10 matrículas, à evasão. Em 20 de março de 1917 o '*memorandum*' registra a matrícula de 19 alunos. O ano de 1918 inicia com apenas 12 alunos matriculados no curso diurno da Escola. No ano de 1919, numa elaborada série de estatísticas, mostra os 14 alunos matriculados no curso diurno com 11 antigos e três novos, oito mulheres e seis homens sendo oito contribuintes e seis gratuitos. O ano escolar de 1920, iniciou às 9 horas do dia 17 de março, com 18 estudantes matriculados. Deles nove são do curso preliminar, dois do curso médio e sete do curso superior, sendo 11 mulheres e 7 homens. Desse total, dez são estudantes novos. - Relatórios de 1914 até 1916 de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira*{019Relat}*

[529] - Entre os alunos do curso preliminar estão José de Francesco e Francisco Silva Brilhante como um dos cinco alunos gratuitos da Escola. **[F5. 012]** Relatórios da Escola de Arte do IBA. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

[530] - No primeiro há a listagem dos 17 estudantes matriculados. Cinco no preliminar, nove no curso médio e três no superior. Com 13 mulheres e quatro homens entre os quais Francisco Brilhante está no 3º ano curso médio. Já no Conservatório existem 259 alunos matriculados. Num segundo quadro as aulas, disciplinas e docentes são distribuídos nos seis dias semanais. Relatório de 1925 do diretor do Conservatório José Joaquim de Andrade Neves do dia 02.01.1926. Esse relatório está junto ao de Libindo.

[531] - Ver estatísticas relativas aos nomes e adiantamentos dos estudantes da Escola no CD-ROM, disco8, arquivo 8.ga e 8.gb

[532] - Pevsner, 1982, pp 190/1, figuras 5 e 6.

demais cursos da Escola. No ano seguinte, o curso noturno iniciou no dia 11 de junho. Estavam matriculados ali doze alunos, igual ao número do diurno. Os requerimentos de matrícula e as licenças dos responsáveis estão junto ao relatório de Libindo relativa a esse anos. Oito alunos são novos nesse grupo. Cinco deles apresentaram consentimento dos responsáveis, por serem menores. Esse curso foi encerrado no dia 28 de outubro, devido a '*gripe espanhola*'. Em 1919, o curso noturno iniciou as suas atividades no dia 26 de maio, depois de uma seleção[533] de quinze candidatos, devido as condições impostas pela única sala disponível[534]. Portanto um grupo maior do que os do diurno. Nesse ano, é possível destacar, entre os alunos do noturno, os nomes de Sotero Luis Cosme[535], José De Francesco[536] e Sobragil Carollo. O curso noturno de 1920 iniciou no mesmo dia do curso diurno e foi encerrado em 14 de novembro junto com a Escola. Havia dez alunos matriculados, sendo a novidade a presença de Eva Rubin[537], a primeira mulher a se matricular à noite nesse curso. A carga horária foi aumentada para quatro noites. Depois de 1920, não há mais registros desse curso na Escola de Artes.

### *2.4.2 – A diversificação disciplinar na Escola de Artes.*

A competência interna da Escola de Artes se desenvolveu lentamente. No seu início, entre 1910 até 1912, todos os adiantamentos e todas as disciplinas estavam aos cuidados de Libindo Ferrás[538]. Em 1912, Libindo registrou as **disciplinas** com a

---

[533] - Matrículas e abono de idade, dirigidos ao presidente do IBA*{026Matr}*

[534] - **[F3. 010]** Atelier para Desenho e Pintura da Escola de Artes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul com os moldes de gesso. Andar construído – 1914-1915 - sobre o sobrado original. Luz zenital com clarabóia. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3**

[535] - **[F1.034b]** COSME, Sotero por Antônio Caringi. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[536] - José De Francesco esteve matriculado no curso noturno da Escola de Artes nos anos de 1919 e 1920. De Francesco falava espanhol, por ter vivido no Uruguai e Argentina, e assim foi uma das primeiras amizades em Porto Alegre de Fernando Corona, que acompanhou toda a sua carreira artística. Ligado ao circuito das salas de cinema de Porto Alegre é um personagem de destaque em GASTAL, Susana. **Salas de cinema**: cenários porto-alegrenses. Porto Alegre: EU, 1999, 176 p.. Ali ele aparece na sua atividade de cenarista, cartazista e letreirista. Inclusive consta como fonte da escritora em FRANCESCO, José de. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre; s/editora. 1961.Nessa obra DE FRANCESCO relata ( p. 45 e p.140) as suas recordações e impressões do Instituto de Artes e dos seus agentes.

[537] - Em 1922 Eva Rubin estará matriculada no curso médio do diurno (Relatório de Libindo 1922)

[538] - As aulas iniciavam na segunda-feira e concluíam no sábado, às 17 horas, como é visível no horário do ano escolar de 1914. De manhã as aulas iniciavam às 8 horas e terminavam as 10 horas. De tarde iniciam às 15 horas e terminavam às 17 horas.

falta da cadeira de História da Arte e cujo professor havia voltado da Europa, mas não havia assumido a disciplina[539]. A grande novidade do ano de 1918 foi a aula de Modelo Vivo[540]. Ela iniciou no dia 19 de julho, acontecendo 45 lições pagas pelos alunos. Ela foi incorporada, definitivamente em 1919[541], como disciplina curricular efetiva e regular.

Libindo obteve[542], em 1926, a aprovação[543] do **Curso de Pintura**[544]**.** No seu programa desdobrou o curso em ***Pintura de Atelier*** com as técnicas de óleo e pastel a ser conduzido por Francis Pelichek. Para si reservou a ***Pintura de 'plein-air'***[545] com as técnicas óleo e aquarela. Apesar do registro fotográfico de uma sessão de pintura ao ar livre, não há comprovantes de que a Pintura tenha se tornado uma disciplina regular[546].

No curso noturno não ocorriam as **bancas** anuais, evidenciando o pouco prestígio e o valor legal que era atribuído ao estudo noturno.

---

[539] - Diante de vários índices é possível conjeturar, que, esse docente, seja o médico e jornalista Fábio Barros. Ele não assume a disciplina, pois dessa forma deveria abdicar regimentalmente à sua cadeira na Comissão Central. Contudo, o seu nome figura no relatório final do ano de 1914, fazendo banca ao lado de Olinto de Oliveira, Giuseppe Gaudenzi, Oscar Boeira e Libindo Ferrás. Mas não existe, nesses exames finais, os de História da Arte.

[540] - A prática do modelo vivo foi introduzida na Escola de Artes por Luis Augusto de Freitas. **Ver** Sala de aula de modelo vivo – Pelichek – 1928 **[F3. 015]**. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.** Essa prática já era realizada na Academia dos Carracci. Porém havia casos onde era proibido, como na Academia São Fernando de Madrid, conforme Pevsner (1982 p. 156)**..**

[541] - Em 1919 são 163 aulas contra 45 que haviam acontecido em 1918. O maior número, dessas aulas, ocorreu no mês de outubro (27). Em 1919, pagou-se 694$000, contra 180$000 em 1918. Em 1920, nas aulas de Modelo Vivo, foi despendida a quantia de 890$000. Em 1922, o ILBA-RS despendeu 742$000 com o Modelo Vivo. (Relatório de Marinho Chaves para CC-ILBA-RS *{031REL}* 1922.) Os outros dados foram coligidos a partir dos registros, nos relatórios de Libindo, dos pagamentos feitos pelos alunos ao modelo.

[542] - Como foi visto, lindo já havia requerido, sem êxito, um curso livre de pintura no dia 02 de abril de 1910. Relatórios de Libindo Ferrás arquivado nos requerimentos ao Presidente***{036Realt}***.

[543] - Libindo encaminhou o pedido no dia 03 de março de 1926. Essa matéria foi apreciada pela Comissão Central no dia 22.03.1926.( Livro nº I de atas da CC-ILBA-RS p. 37f sessão de 22.03.1926). Ele deveria apresentar o programa até o dia 29 desse mês à CC-ILBA-RS e que, nessa data, lhe destinou a dotação anual de 2:000$000.

[544] - **[F5. 018]** Relatório da Escola de Arte do I.B. A. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

[545] - **[F2. 015]** Aula ao ar Livre com o Prof. Libindo Ferrás. Local Teresópolis no local onde está o Hospital Espírita. (Informação ao autor da Profª Olga Paraguassu em 03.09.1996). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[546] - Pevsner constata (1982, pp.118/9) a mesma ausência da Pintura ao estudar as academias de artes "*Os programas acadêmicos não incluíam o ensino metódico da pintura a óleo. Por mais surpreendente que possa parecer essa falta hoje em dia, não se deve esquecer que na França, como em outros países, estava ainda em uso o sistema medieval de apreender com um mestre o ofício de pintar. Nunca insistirei o bastante para recordar que e escola de arte pública, como lugar para a educação do artista, é uma inovação do século XIX*".

Até a fundação do Instituto os poucos **espaços físicos** em Porto Alegre para a prática das Artes Plásticas eram improvisados ou estavam vinculados ao espaço residencial ou então aos canteiros de obras de edifícios em construção ou, ainda, em galpões-oficinas[547].

O primeiro atelier público definitivo para a prática das Artes Plásticas, vinculado à uma instituição, que se abriu em Porto Alegre, se localizou num sobrado na rua Senhor dos Passos[548]. Essa sala já estava prevista no projeto do Instituto e depois da aquisição definitiva desse prédio, pelo Instituto em 1913, foi acrescido um andar[549] que foi inteiramente ocupado pelo atelier da Escola de Artes. Com luz zenital e com uma escada lateral ao prédio, tinha autonomia em relação às demais atividades do Instituto. Os tradicionais equipamentos e **recursos didáticos**, que identificam uma sala para essa finalidade, já estavam previstos para o Instituto, conforme registram os jornais[550], coletava-se dinheiro para a sua aquisição e soluções já experimentadas em outras escolas. Após a inauguração, Libindo continuou a solicitar e adquirir material para equipar essa sala. O projeto previa um ambiente constituído de um certo número de obras de arte, como estímulo para a aprendizagem[551], resultantes de aquisições e de concursos entre os estudantes

O presidente do Instituto registrou, no seu relatório de 1912, o pedido do diretor da Escola de Artes para obter modelos de gesso da Europa[552]. Dez anos depois,

---

[547] - **[F3. 010.1]** e **[F3. 010.2]** Oficina de Jacob Aloys Friederichs. . In Silva, 1997, p.24. CD-ROM. Disco 6 IMAGES –Anexo **F3**

[548] - **[F3. 010]** Atelier de Desenho e Pintura da Escola de Artes do ILBA-RS1915

[549] - **[F3. 002]** IBA. Projeto ampliação: Arquit. Bartel1914 **[F3. 003]** IBA. Projeto ampliação: Arquiteto .Bartel1914 **[F3. 004]** IBA. Projeto ampliação – fachada1914 **[F3. 005]** IBA. Projeto ampliação- planta e corte1914 **[F3. 006]** IBA. Projeto ampliação – planta e corte1914 **[F3. 007]** IBA. Prédio antigo: fachada e logotipo 1915 [**F3. 008]** IBA. Salão de entrada do prédio antigo1915 **[F3. 009]** IBA. Salão de Concertos: prédio .antigo1915 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[550] - Como já foi visto, essa preocupação aparece estampada no dia 04 de abril de 1908 no jornal *A Federação*: *"Para a Europa, Rio da Prata e todo o Brasil, onde existem estabelecimentos desta ordem foram pedidos prospectos, programmas, regulamentos, etc., bem como pedidos de preços de materiais absolutamente necessários ao funcionamento do Instituto, afim de se fazerem os calculos todos, sem pessimismo ou optimismo"*.

[551] - O jornal *A Federação* publicou no dia 04 de abril de 1908. "*Nelle haverá um grande salão para concertos, uma sala espaçosa para pequenos concertos-ensaios, um salão para exposições de quadros, uma sala-galeria dos trabalhos que forem premiados, etc."*.

[552] - Libindo Ferras já havia feito em 1910 um pedido, que Olinto de Oliveira registrou no seu relatório de 1912 "*Por proposta do mesmo professor, encommendei para a Europa, em 1910, as seguintes obras de gesso para servirem de modelo nas aulas: Venus de Milo (Louvre) estatua inteira. Apollo de Belvedere (Vaticano) – estatua inteira. Niobe (Florença) – busto. Ájax (Roma) – busto. Vênus (Acrópole) – cabeça. Cabeça de rapaz (Tarento) – cabeça. Duas mãos e dous pés. As duas estatuas, copias do tamanho dos respectivos originais, são magnificos modelos de escultura, perfeitamente reproduzidos, e que impressionam a quantos tem occasião de contemplal-os. Os bustos e cabeças egualmente boas reproduções de arte antiga. Andou toda a despeza com esta encommenda, inclusive despachos e armazenagem, em 1:333$350*". Relatório de Olinto de Oliveira, 1912, pp. 34/5

Protásio Alves, Secretário do Estado dos Negócios do Interior e Exterior, elogiava, no relatório de 1922, o espaço físico e o material de ensino da Escola de Artes[553].

As práticas do ensino das artes plásticas são possíveis de ser visualizadas nas conexões da época entre profissionais, escolas e ambientes[554]. São visíveis, também, os contatos comerciais envolvendo o conjunto das operações presentes na aquisição desses recursos didáticos que a existência desse material envolvia[555]. João Vicente Friederichs forneceu, em 1913, cópias em gesso de modelos europeus (mãos, pés, orelha, boca e máscaras), que são mais simples do que os usados em anos anteriores. Em 1915 esses modelos procediam da Escola de Artes e Ofícios da Engenharia, futuro Instituto Parobé[556]. Em 1917, Libindo acusou, no seu relatório, ter recebido o material enviado por Eduardo de Sá, da ENBA. Em 1919, o Instituto Parobé socorreu de novo a Escola de Artes[557]. No dia 10 de março de 1926, Libindo solicitou um esfolado de massa, que antigamente pertencia a Faculdade de Medicina, argumentando que os alunos de medicina deveriam praticar a dissecação em cadáver no necrotério, sendo que, nas Artes Plásticas, só era necessário um bom esfolado.

Desse conjunto de relatórios, não só se percebe as representações de um docente e dirigente mas, ao mesmo tempo, as competências e os limites possíveis em Porto Alegre, nessa época.

Não foram localizados os relatórios de Libindo ao presidente do Instituto depois de 1928. A partir de 1930, para conhecer na intimidade da EA, é necessário recorrer

---

[553] -*"A Escola de Artes Plásticas (..) funciona desde 1910 e ocupa o segundo andar do edifício onde possui, além de outras acomodações um vasto "atelier" construído expressamente com iluminação apropriada. O material de ensino é abundante"* «Retrospecto Econômico e Financeiro do Estado do Rio Grande do Sul 1822-1922». **Revista do Arquivo Público do RS**. Porto Alegre : Globo 1922 p. 66

[554] - **[F3 008]** – Sala de entrada do antigo prédio do Instituto com as duas estátuas (Apolo e Vênus)– Foto de 1915. Nesses ano foram gastos também 3$000, com os novos pedestais das estátuas de Apolo e Vênus de Milo, colocados na sala de entrada do Instituto,.. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[555] - A EBA-UFRJ sucessora da ENBA e AIBA Imperial criou um museu com esse material didático que vem sendo acumulado a partir da Missão Artística Francesa colocando a sua designação apropriadamente com o nome do soberano fundador da instituição. Ver: **CATÁLOGO do Acervo de artes visuais do Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/CNPq, 1996 300p

[556] - Com a data de 04.05.1915 existe uma prestação de contas de 60$000, em gastos feitos por Libindo. Inclui o gasto de 25$000 por '*um busto de gesso de Demosthenes'* adquirido no '*Instituto Téchnico Proffissional da Escola de Engenharia de Porto Alegre'*. Ver a nota da compra com o logotipo com cabeçalho **[F4. 035f]** do '*Instituto Técnhnico Proffissional'* (futuro Parobé).e **[F5. 015ª]** Logotipo da Escola Técnica ( PAROBÉ) 1915

[557] - A escola de Engenharia entregou em 1919 os modelos de gesso, e que foram julgados superiores e de melhor manipulação do que os entregues por Eduardo de Sá da ENBA. O conjunto desses modelos de gesso provocou uma sessão de humor registrada numa foto d 1935 **[F2.046c]** Turma da **Escola de Artes** do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul em 29 de outubro de 1935 brincando com máscaras os modelos de gesso. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

aos relatórios do professor **Francis Pelichek** encaminhados ao Diretor da Escola, Libindo Ferrás.

### *2.5. – Francis Pelichek agente da Escola de Artes e seus relatórios.*

Francis Pelichek (1896-1937)[558] foi o artista e apenas docente na Escola de Artes, que ali permaneceu mais tempo nesse cargo. Pelichek e Libindo Ferrás se alternavam na mesma sala de aula, durante 15 anos consecutivos, atendendo os mesmos alunos. Quando o artista faleceu, em 01 de agosto de 1937, material do seu atelier[559] foi confiado ao Arquivo do Instituto.

Pelichek manteve uma intensa intervenção na produção artística[560] de Porto Alegre. Dedicou-se à pintura da figura, da paisagem local[561], ao desenho com fina ironia[562] e até a escultura[563]. Foi ilustrador e caricaturista em periódicos locais[564], onde as homenagens de 1937, de Sérgio Gouveia[565], Olinto Sanmartin[566] e Dante Laytano[567]

---

[558] - **[F1. 084a]** PELICHEK, Francis – Carteira da ARI e **[F4. 039.1]** Pelichek: auto-retrato. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivos **F1- F4.** Há poucos documentos disponíveis em língua portuguesa sobre sua vida particular na Checoslováquia. Ele nasceu no dia 11 de setembro de 1896 segundo a '*Certidão de qualidade de cidadão brasileiro para fins eleitorais*' com a data de 23.05.1935 ***{039-040}*** **.** Os seus dados pessoais, na maioria das vezes, foram registrados na sua língua materna

[559] - Pelichek estabeleceu o seu atelier de pintura na rua Duque de Caxias nº 769, onde era procurado para desenhos para jornais e revistas além de pinturas de Pelichek **[F4. 039.2]**: '*Velho Chimarreando*', **[F4. 039.3]**: '*Velho Chimarreando*' e **[F4. 040]** : Quadro de Exposição. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[560] - Em Porto Alegre inicialmente Pelichek abrigou-se nos fundos da loja de móveis e da marcenaria da Casa Jamardo. Existe toda uma legenda a ser explorada e documentada sobre a casa dos irmãos Jamardo, que ficava na Praça da Alfândega, abrigo de vários artistas plásticos e locais de suas exposições. Essa casa era fornecedora de móveis de requinte para palacetes particulares da época Art-Nouveau. Segundo depoimento oral de Sandra Jamardo Dani, professora do DAV e Diretora do Instituto de Artes da UFRGS, Francis Pelichek foi acolhido na oficina de móveis, na qual residiu por algum tempo. Bernardo Jamardo era tesoureiro da Sociedade Sul-Rio-Grandense de Belas Artes que promoveu o Salão de Outono de 1925. Segunda a profª Dani, a Casa Jamardo entrou em declínio, quando o governo deixou de pagar os móveis fornecidos para o Palácio Piratini. (Ver também Guido, 1956 e Damasceno, 1971).

[561] - **[F4. 044.3]** Pelichek: ponte do Riacho. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[562] - **[F4. 044.1]** Pelichek: sátira ao mundo rural e **[F4. 044.2]** Pelichek: sátira ao mundo rural. CD-ROM - Disco 6 -IMAGENS.- Arquivo **F4.**

[563] - Foi contratado pelo governo estadual para projeto de monumentos como o de Aparício Borges, na 'Chácara das Bananeiras'Recebendo pelo projeto e pela execução 36:000$000. '**Termo de contrato entre o governo do Estado e o sr. Francis Pelichek**' assinado pelo interventor Flores da Cunha, no dia 3.08.1933. **[F4.043, a, b, c, d]** . CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[564] - Como jornalista do *Correio do Povo* foi-lhe conferida em 1936 a carteira nº 53 da ARI, assinada pelo seu presidente Érico Veríssimo. **[F1. 084]** PELICHEK, Francis Auto-retrato. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[565] - Sérgio Gouveia informava num artigo da *Folha da Tarde* do dia 02 de agosto de 1937 que o artista havia falecido na noite anterior na Beneficência Portuguesa, onde estava sendo velado. Estampava que Pelichek fora um doente constante e que estivera em Minas Gerais, buscando saúde. Descreve o sentimento de nostalgia e a busca da arte e da Beleza, que estavam agora sendo levados

estampavam e traduziram o apreço pela sua pessoa e pela sua obra no meio cultural de Porto Alegre.

Francis Pelichek ingressou[568], como docente na EA, oficialmente no dia 17 de abril de 1922, aos 26 anos de idade. No final desse ano Libindo Ferrás teceu os maiores elogios[569] em relação à atuação do jovem professor. Durante os 14 anos seguintes, essa primeira avaliação, da parte de Libindo, não foi desmentida em nenhum outro documento[570]. Nos seus detalhados relatórios ao seu diretor, percebe-se da parte de Pelichek o profissional competente, zeloso e trabalhador. Em 1923, ele substituiu definitivamente Francisco Bellanca[571]. No retorno, Augusto Luis de Freitas, em 1925, ele repartiu as poucas aulas e alunos com esse professor até o afastamento definitivo da Escola do pintor rio-grandino.

Nos relatórios anuais[572] de Pelichek transparecem poucos indícios do meio social, político ou cultural-artístico. Para isso é preciso procurar os seus dois diários.

---

na retina de Pelichek. GOUVEIA, Sérgio de..«PELICHEK» in *Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano II, **nº 82**, 02.08.1937. Ver também: GOUVÊA, Paulo «Um Barão da Tchecoslováquia» in *Correio do Povo* . **Caderno de Sábado** volume XIII, ano VII, **n º 303**, 26.01.1974, p 2

[566] - O artigo de Olinto Sanmartin, noticiando a sua morte, além de uma verdadeira apologia à pessoa do artista, colocava esse agente no contexto e o seu significado no sistema de artes sulino. O articulista centrava-se e destacava os elementos lingüísticos de Pelichek. Relembrava a sua verve oral nos colóquios entre amigos, o seu fino espírito de ironia e sua caricatura publicada na imprensa local. Nas Artes Plásticas, o domínio da técnica, permitiu-lhe exercer essa linguagem visual, na temática da paisagem, costumes, história e arquitetura do Rio Grande do Sul. Colocava-o como continuador atualizado da temática sulina, cultivada por Pedro Weingärtner. Relembrava a sua capacidade de fazer e cultivar amigos, tão bem como suas qualidades de professor do Instituto de Belas Artes.SANMARTIN, Olyntho. «A morte de um artista» in *Correio do Povo*, ano XLII, **nº 183**, p.5. 07.08.1937.

[567] - Dante Laytano referiu-se, no *Correio do Povo,* às cores escuras eslavas, que caracterizavam a pintura do mestre. Elogiou Pelichek por haver fixado tipos populares, do antigo mundo açoriano de Porto Alegre. Distinguiu os dois ritmos do tempo, onde antes da (1ª) Guerra Mundial, havia '*demora da adaptação'* do habitus açoriano, confrontando-o com o ritmo das mudanças rápidas da nova época da americanização, tanto do meio arquitetônico, como dos novos costumes. Como docente da Escola de Artes atribuiu a Pelichek a capacidade de preparar os seus discípulos a bem desenhar o rosto e as cabeças das figuras. LAYTANO, Dante. «*Ultimo quadro*» in *Correio do Povo*, ano XLII, **nº 180**, p.5, dia 04.08.1937.

[568] - A sua designação foi assinada por Marinho Chaves, presidente do Instituto. No verso da folha de rascunho da minuta do contrato estão registrados os gastos do mês de abril com a Escola de Artes do I.B.A. Num total dos gastos do mês somando 1:050$000, destina-se 577$500 a Libindo, 350$000 a Bellanca e para Pelichek apenas 122$000. Num segundo documento o presidente determina que o Instituto lhe pague 245$000, em maio permanecendo os gastos da Escola no total de 1:050$000. Assim se diminuía 105$000 de Libindo e 140$000 de Bellanca

[569] -"*Foi admittido o professor Francis Pelichek, que prestou excelentes serviços à Escola, revelando-se um proffissional competente, zeloso e trabalhador. No próximo exercício poderá prestar optimos serviços ao Instituto*" Relatório de 1922 de Libindo Ferrás a Marinho Chaves Presidente do ILBA-RS*{030 Relat}*

[570] - Não foi possível observar o menor registro de animosidade entre Pelichek e o diretor da Escola, apesar de existir versões que os dois não se deixariam fotografar juntos como testemunhou a aluna de ambos, Cristina Balbão.

[571] - **[F1. 017.1]** BELLANCA, Francisco. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[572] - *"Art. 100 – Ao professor compete: k) Apresentar annualmente ao Director, até quinze dias após o encerramento dos trabalhos do anno lectivo, minusioso relatorio das occorrencias relativas ao ensino e aos exames de sua classe ou anno*". Os cinco relatórios localizados de Pelichek, são a continuação daqueles de Libindo Ferras, mas em outro tom. Os de Pelichek são sintéticos, quase textos jornalísticos. Foram encontradas apenas as segundas vias datilográficas em papel-seda, onde cada ano foi resumido numa única folha. **{039-040}** Esses documentos formam um conjunto colocado numa caixa de papelão. Pertencem ao

Como os relatórios, que dirigiu ao Diretor da Escola, foram submetidos, por Pelichek, a um filtro crítico e formal, qualificando os dados ali registrados. Ele trabalhava com uma forte discrição e um formalismo simétrico com a sua atitude profissional [573]. O Regulamento instituiu em cada uma das suas unidades, a partir de 16.12.1927, a '*Congregação dos Professores*'. Na Escola de Artes, essa Congregação reduzia-se a duas pessoas: Pelichek e Libindo.

### *2.5.1 – A natureza e a forma dos relatórios de Francis Pelichek*

Nos relatórios de Pelichek, submetidos aos vetores que orientam a presente tese, destacam-se as suas expressões quanto à **instituição**, quanto ao **sistema de arte** local, aos **agentes** institucionais da Escola e suas representações em relação à teleologia institucional na **reprodução** da arte.

Os relatórios localizados[574] de Francis Pelichek iniciam em1930. A **instituição** havia promovido uma reforma curricular (ver gráfico 02, fl. 128) com a qual ele não concordava. Essa reforma, nesse período, é um sintoma da evolução da Escola de Artes do ILBA-RS diante das novas condições. O país havia sofrido uma revolução, da qual um dos seus alunos participou como soldado. Ele mesmo representou, em cartões postais, a Revolução de 30[575] e a passagem do Brasil agrário para uma tímida e escondida industrialização[576].

---

espólio de Pelichek que foi depositado no Arquivo do Instituto de Belas Artes quando Pelichek faleceu em 01.08.1937, solteiro e sem familiares m Porto Alegre. O seu diário, que se encontra na Pinacoteca do Instituto, segue uma linha absolutamente distinta. Constitui-se num manuscrito, no idioma tcheco, e fartamente ilustrado com desenhos e recortes de jornais e revistas, sobre os quais continuava a desenhar( **[F4. 044.1]** e **[F4. 044.2]** Pelichek: sátiras ao mundo rural, misturando cow-boy com gaúcho.) Esses desenhos possuem alto grau de humor e irreverência com a realidade que o cercava. Talvez por essa razão escolheu a sua língua materna para esses escritos.

[573] - Quando assumia o seu papel docente Pelichek transformava inteiramente o seu comportamento social que lhe atribuem seus contemporâneos. Cristina Balbão caracterizava-o sempre como o 'europeu' e diante do qual sentia um imenso temor e respeito contrapondo-o ao comportamento dos mestres da terra.

[574] - Não se conhece registro de que, esses relatórios de Pelichek, tenham tido alguma publicação. Ficaram apenas entre o seu autor e as autoridades institucionais.Aproveita-se a moldura da presente tese para examina-los no contexto institucional no qual foram produzidos. Para ler e conhecer o que foi possível recuperar deles, ver: CD-ROM DISCO 8. Pasta 8.6 - ANEXOS . Arquivo 8.6d. - RELATÓRIOS de PELICHEK

[575] - Cartões postais de Francis Pelichek relativos a Revolução de 1930 **[F4.042 – F4.042a – F4.042b –F4.042c – F4.042d]**

[576] - **[F4. 044] [F4. 044a]** Pelichek: cartão para exposição Agro-Pastoril-Industrial. 1931. Reparar o pouco espaço concedido à indústria.

Ao longo dos seus relatórios, Pelichek mostra-se avesso a mudanças que não tivessem sido discutidas e compreendidas como significativas. Ele questionava essas mudanças no seu relatório de 1930, quando lembrava que o antigo currículo era melhor quanto ao aproveitamento escolar[577]. Em 1933, ele afirmava que a maior dificuldade da Escola provinha do novo currículo[578]. Para um europeu como Pelichek, deve ter sido muito difícil compreender a facilidade das mudanças permanentes realizadas nas instituições e leis brasileiras, especialmente as promovidas sob o efeito da Revolução de 1930. Kern atribui (1996: 235/6) a fragilidade do campo artístico sulino onde "*as instituições de arte em geral não possuem regulamentos próprios sofrendo a cada mudança de direção e governo intterferências nos seus programas e recursos além do problema de ordem financeira que tem conduzido à deteriorização das mesma*s"

Pelichek ao questionar a norma institucional, apresentava os entraves reais e propondo um ensino que contemplasse as condições do seu estudante, sem deixar de exigir dele todo o esforço possível.

Libindo Ferrás havia recebido, em 1926, a autorização e o dinheiro da CC-ILBA para a instalação e o funcionamento da disciplina de **Pintura**. Mesmo assim, oito anos depois dessa concessão e depois de vinte e cinco anos de funcionamento ininterrupto da Escola, a disciplina de Pintura ainda era contornada. Esse fato ensejava questionar não só a Escola bem como a própria instalação de um sistema de artes. No aspecto institucional, um ponto crítico do relatório é a disciplina escolar de pintura que Pelichek havia tentado lecionar em 1934 sem sucesso. Isso foi possível apenas para duas alunas do curso superior. As demais não estavam preparadas para essas aulas. Pelichek anotava: "*Flora Gonçalves e Regina Simonis somente lecionei pintura, em virtude dos outros alumnos não possuirem preparo suficiente para tal fim. Os motivos são explicados nos relatórios anteriores".* Depois, explica que essas duas alunas podiam fazer isso porque *"repetiram o 2º anno deste curso a titulo de aperfeiçoamento*

[577] No relatório de 1930 Pelichek escreveu "*Corroborando o que acima exponho lembro o aproveitamento mais completo, dos alunos em geral, quando da vigencia do programa que vigorou de 1929 até o próximo findo*".

[578] - Pelichek escreveu "*Considerando os resultados finaes do curso que dirijo, poderiamos apontar como um dos entraves do aproveitamento do ensino, as dificuldades que apresenta as modificações constantes do programa deste anno, não só quanto a distribuição de alguns pontos de ensino, como maioria das disposições geraes, inexiqüiveis por diversas causas*". Relatório de 1933 (f.2)

*e demonstrarem um optimo aproveitamento*". Pelichek tinha, com esse ano suplementar, concedido ao estudante a prova de que tais progressos provinham do tempo dedicado à arte. Mas, daquelas oito alunas do curso superior, que se formaram dentro do tempo normal, cinco delas diplomaram-se sem aulas de pintura[579].

Nos relatórios de Pelichek existem poucas referências ao **sistema de artes** e nem era esse o seu objetivo. O relatório de 1935 pode ser considerado uma culminância das exigências de Pelichek com o meio cultural, com os seus superiores hierárquicos e consigo mesmo. No meio cultural, ocorreu a inauguração da Exposição Farroupilha, no dia 20 de setembro de 1935, evento no qual Pelichek colaborou com um desenho do cartão[580] e com obras de arte. Isso não impediu que ele recuperasse os dias feriados.

> "*o aproveitamento geral foi bom, não obstante os dias feriados pelo motivo da EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA, tendo eu conseguido argumentar o numero de aulas com a dilatação do horário. (especialmente no curso superior) chegando a serem executados – 425 – trabalhos relativos as cadeiras do programa.*"

A não existência de um mercado de arte estável em Porto Alegre, nessa época, fazia com que o mestre silenciasse, em geral, qualquer estímulo docente nesse sentido. Compensava essa fragilidade local, pela ênfase na formação de artistas qualificados e agentes seguros de si mesmos no exercício das bases da atividade artística pessoal.

Os **agentes** da instituição, diretamente citados nos relatório de Pelichek, podem ser vistos como agentes institucionais, entre os quais ele se inclui ao lado dos seus estudantes. Não perdoou ao seu Diretor por não haver promovido o salão de arte anual, que era obrigatório, devido a uma determinação expressa do Regulamento em vigor, e alem do mais, permitiu, no final de 1934, que o nível de aprovação dos estudantes fosse rebaixado.

---

[579] - Pelichek escreve no relatório de 1934 *"Diplomaram-se os alumnos: Ida Felizola, Eleonora Wander, Edla Silva, Lúcia Pila, Celina Lenhart, sem terem recebido aulas de pintura. Nas condições actues, relativamente ao tempo que poderá dispôr o alumno e a extensão do programma, torna-se impossivel lecionar pintura, a não ser casos especiaes de talento e esforço de alguns alumnos"*.

> *"Em todos os cursos o aproveitamento foi bom, tendo os alumnos executado perto de 500 trabalhos relativos ás cadeiras do programma. Por motivos econômicos, não foi feita a exposição annual dos trabalhos escolares, como determina o Regulamento em vigor".*

Armou-se com notas preventivas podendo afirmar, no final do relatório de 1935, que "*demais pontos não citados neste relatório poderão ser esclarecidos opportunamente se assim o desejardes".* Isso não foi um fato isolado, pois "*nos relatórios anteriores, tenho feito referencias, aos trabalhos em geral e quanto á questão de horário em relação á extensão do programa".* Com esses dados conclui-se que o poder não circulava, pois não existe resposta. Em 1935, o ILBA-RS estava incorporado à Universidade de Porto Alegre, o que significava que essa providência tinha de vir de outra parte e que o poder do diretor da Escola fora desqualificado.

A frustração e revolta maior de Pelichek vinham dos seus superiores hierárquicos que não compreendiam as suas motivações, dos seus estudantes e as exigências explicitas do Art°. 89 do Regulamento do Instituto e que foi de novo descumprida em 1935.

> "*EXPOSIÇÃO DE TRABALHOS – Por motivo desconhecido, deixou de figurar na Exposição, como é do REGULAMENTO DESTE INSTITUTO (sic*: em caixa alta*), varios dos trabalhos executados pelos alumnos que frequentaram o curso no corrente anno de 1935, tal facto já ocorreu no ultimo anno, sendo que com este é o segundo anno em que o Instituto não realiza a Exposição dos trabalhos executados durante o anno pelos alumnos*"[581].

Em vez de se conformar com a diminuição de aulas, apesar do seu precário estado de saúde[582] e da sua participação efetiva no movimento cultural de 1935, ele conseguiu "*augmentar o numero de aulas com a dilatação do horário*". Essa ética de

---

[580] - **[F4. 046]** Pelichek: Cartão postal para a Exposição Farroupilha 1935. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[581] - Pelichek – Relatório de 1935

[582] A *Folha da Tarde* informava num artigo do dia 02 de agosto de 1937, assinado por Sérgio Gouveia, que o *"artista havia falecido na noite anterior na Beneficência Portuguesa, onde estava sendo velado. Pelichek fora um doente constante e que estivera em Minas Gerais, buscando saúde"*. GOUVEIA, Sérgio de.«PELICHEK» in *Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano II, **nº 82**, 02.08.1937.,

Pelichek, no cumprimento do dever, tornava ainda mais trágica a sua luta pelo poder da arte e contra a falta de compromisso dos seus superiores com esse poder. Ao longo de todos os seus relatórios, através de suas claras expressões de autonomia, que a prática da arte impunha nessa circunstância não se calou diante da autoridade dos agentes institucionais. Incentivava inferiores e superiores a assumir o hábito da coerência com essa ética tornando possível exigir a continuidade e reprodução de um sistema sadio de arte.

Pelichek não recusava ser **agente**, até na direção, quando ele era único docente da Escola. No final de ano de 1932 supomos que era ele quem estava na direção da Escola e que Libindo estivesse fora. Existe uma ordem de serviço[583] de Libindo Ferrás dirigida ao "*Snr. Francis Pelichek"*, do dia 12 de outubro de 1932, com carimbo da Escola, que determinava a equalização das aulas entre os diversos cursos e as prescrições para aplicar as bancas finais só para quem não atingisse a média sete. Pelichek fez, na margem desse texto datilografado, vários registros manuscritos em tcheco, a sua língua materna, além de algumas anotações em português. Nessas, questionava, com lápis vermelho e com um duplo ponto de interrogação: "*nestes dias não foi permitido, pelo aviso, aos alunos do 2º ano superior, aproveitar o modelo!".* Era a defesa intransigente que o docente fazia de condições mais favoráveis ao seu estudante para se dedicar à aprendizagem adequada da arte.

O mestre levava o **estudante** de arte a ser **agente** ativo e a dedicar todo o seu tempo para adequar esse novo mundo físico à prática da arte escolhida na sua autonomia. No relatório de 1930, Pelichek ainda concedeu aos seus estudantes um tratamento honorífico ao estilo cerimonioso, distinguindo-os como '*Senhores*' e '*Senhoras*', apostos aos seus nomes. Nos últimos relatórios, esse tratamento desapareceu completamente. Mas se desapareceram as formas de tratamento honorífico, nunca desapareceu a atenção centrada nos seus estudantes e nas suas obras. Assim registrava, em 1931, que "*em geral, o aproveitamento dos alunos foi bom e mais uniforme do que nos anos anteriores*" pois houve um maior esforço como

583 - Essa ordem de serviço do diretor da Escola de Artes determinava a seu único docente que "*No dia 12 de novembro serão afixadas as médias de todos os alunos, e aprovados e promovidos aqueles que a tiverem igual ou superior a sete (7). Os alunos do Curso Superior (2º ano), visto terem que fazer obrigatoriamente provas finaes, ficam dispensados – pois não se comprehende que façam uma prova na 1ª quinzena de novembro e outra na 2ª. Em novembro os alunos deste curso (Superior 2º ano trabalharão normalmente, no atelier, nos dias 4, 7, 8, 9,10 e 11 X)". Libindo Ferrás – diretor 12.10.1932*

um incremento de produção. Para ele "*isto demonstra o grande esforço dos alunos - que executaram quasi 1.000 trabalhos durante o ano letivo, e como se pode apreciar na Exposição da Escola, pois as seções das minhas aulas foram expostas para mais de 200 trabalhos*". Essa melhora não era ocasional. Ele se empenhava para que o estudante tivesse aulas extras e gratuitas "*com o fim de melhor desenvolver e tornar mais eficiente o ensino do meu curso, afigurou-se-me conveniente ministrar as referidas aulas extras, sem remuneração, o que fiz com o consentimento expresso do Exmo Sr. Dr. Presidente*" . Para isso, ele não podia ver esse estudante privado de realizar a socialização dessas descobertas pessoais, através da exposição anual. Medindo o aspecto numérico do trabalho, ele conseguiu reunir 712 trabalhos em 1930. Em 1931, foram 1.000 trabalhos, em 1933, foram 800, em 1934, o número era de 500 e, no relatório de 1935, registrou apenas de 425 trabalhos, o mais baixo desde 1930.

Essa decadência numérica foi simétrica a facilitação nos estudos. Em 1934: *"Por determinação dessa Directoria os alumnos foram promovidos pela media obtida durante o anno, com exepção dos alumnos que terminaram o curso e que prestaram os exames".* No ano seguinte o fato mais calamitoso na ótica de Pelichek foi que: "*Os alumnos foram promovidos e terminaram o curso com a media 6 por determinação da Directoria deste Instituto".* O fato aconteceu à revelia do docente, pois ele não se calou, apesar de colocar em risco o seu cargo, inteiramente nas mãos do superior, a quem recriminava a conduta relapsa. Correr esse risco só pode qualificar essas expressões de autonomia desse docente.

Pelichek, atento à alma do seu estudante, na medida em que esse chegava ao final dos seus estudos, constatava nele um progressivo desencanto e um desinteresse. Ele apenas aponta a falta de aplicação e a freqüência. Sem apontar as causas externas, é visível que Pelichek trabalhava esse estudante para que ele pudesse assumir a arte na mais absoluta autonomia e que a sua escolha fosse feita pelo valor que ela representava para o indivíduo.

Não havia segurança nesse ambiente para implementar uma **reprodução** nem institucional, nem num sistema de arte, restando apenas a reprodução do saber individual. Nesse saber individual, o Curso Superior, feito em dois anos, apesar do ano

obrigatório no Curso Elementar e dos três anos sucessivos e obrigatórios do Curso Preparatório, legalmente permitia a um jovem de 19 anos enfrentar tanto as dificuldades da reprodução dos seus conhecimentos, como ser professor de artes plásticas, ou ainda fazer uma '*carreira solo'*. Mas, na prática, essa reprodução foi realizada por poucos ex-alunos dessa Escola. Evidentemente que isso seria mais fácil num ambiente em permanente renovação de estímulos culturais. Mas não era o caso de Porto Alegre. Muito da persistência nesse ideal deve ser creditado a Pelichek e aos valores que conseguiu desenvolver nesse estudante.

### *2.5.2 – Expressões de autonomia nos relatórios de Pelichek.*

Pelichek foi apresentado, muitas vezes, como boêmio ou doentio, mas nos seus relatórios aparece como profissional e com vigor que desmentem completamente essa fama. Neles, é possível surpreender expressões de autonomia autênticas e essências para esta tese, apesar de completamente diferentes daquelas do diretor da Escola. É coerente com a autonomia que também mantinha na arte onde Kern (1998: 28) observa "*mesmo ao retratar o gaúcho, não vemos o herói defensor de fronteiras, jovem e viril, mas, ao contrário, figuras envelhecidas com as marcas da idade bem evidenciadas*".

Nos relatórios, as mais vigorosas expressões de Pelichek possuem como objetivo a defesa de uma ética profissional, mantendo a coerência entre o que se prometeu ao **estudante** e aquilo que se realizava em seu favor. Respaldado pelos estatutos, exigia o comprimento do dever, tanto por parte dos estudantes como dos seus superiores institucionais. O espaço físico, o currículo e o tempo oferecidos para a aprendizagem e a prática da arte, são os pontos críticos sobre os quais retornou em vários relatórios, como aquele de 1935 qual registrava: *"nos relatórios anteriores, tenho feito referencias, aos trabalhos em geral e quanto à questão de horário, em relação à extensão do programa em geral"*. Mas a denúncia mais viva se referia ao descaso com socialização da produção dos seus estudantes. A socialização era prevista no regulamento, prometida e Pelichek direcionava para ela as atividades dos estudantes durante todo o ano escolar, mas, no final, ela não acontecia. Ele tentava suprir essa falta pela elevada atenção concedida ao seu estudante, dentro de sua limitada competência docente. Nos seus relatórios, registrava minuciosamente o nome

dos estudantes e a turma a que pertenciam. Mas, em muitos casos, percebe-se que ele vai além do número: distingue, qualifica e estimula os seus estudantes[584]. A sua avaliação se pautava pela obra do estudante e não reduzia, essa avaliação, a uma simples presença física na sala de aula.

O **profissionalismo** de Pelichek aparece em vários dos seus relatórios. Em 1930, Pelichek já se queixava da exigüidade do espaço físico e do pouco tempo disponível para o ensino. Ele não suportava e nem se calava quando o trabalho dos seus alunos e o seu próprio era desconsiderado, como aconteceu em 1931. Uma das suas grandes preocupações continuava sendo, em 1933, a falta de espaço e de tempo para implementar um ensino melhor. Essa preocupação ele a manifestou de todas as formas. "*Nos dois cursos superiores, especialmente no 1º anno, não apresentam alguns alumnos um conjunto alentador de trabalhos, em virtude de dificuldades didaticas, como: dar aulas um total de quinze alumnos, com falta de espaço e um único modelo, para os dois cursos. Aliás, tanto verbalmente, como nos relatórios anteriores, venho apontando tal deficiência".* Pelichek fez um registro irado no relatório de 1934, revoltando-se contra a falta de profissionalismo, quando denuncia o encerramento antecipado da exposição anual da Escola. "*Peço venia para informar a V.S. que varios alunos me têm procurado, para que os informe qual o motivo por que foi encerrada a Exposição, sem prévio aviso; pois a muitos progenitores dos mesmos não foi dado observar os trabalhos expostos. Como eu ignorasse esses motivos não lhes pude responder*". Não foram encontradas, no Arquivo do Instituto, nem resposta ao docente, nem vestígio de reparação pela desconsideração praticada pela direção do Instituto. Em 1935, existe outro registro de sua insatisfação com a falta de seriedade, que se referia à média de aprovação rebaixada, pela direção do Instituto, passando de 7 (sete) para 6 (seis).

[584] - Percorrendo os nomes dos seus estudantes é possível verificar que no ano de 1930 estavam matriculados 29 estudantes. No curso geral eram 9 alunos, no médio 15 alunos, com cinco em cada ano. No superior havia 4 alunos. Desse total 19 são alunos antigos e 10 novos. No último ano do curso superior não houve aluno. No ano de 1931 a Escola de Artes atinge o número mais elevado até aquele momento, de 35 estudantes matriculados. Tendo 10 no curso geral e, 18 no médio e 6 no curso superior. Desse total 25 são antigos e 10 novos. Adail Costa (Silva, 1996) está no 1º ano do Curso Superior. Em 1933 estão matriculados 27 estudantes. Sendo 5 no curso geral. Nesse ano e nesse estágio, Cristina Balbão iniciou os seus estudos de artes plásticas. No curso médio estavam 7 alunos. O curso superior era agora o mais numeroso com 15 matrículas. Do total 23 são antigos e 4 novos, 23 mulheres e 4 homens. Em 1934 o número dos estudantes caiu ainda mais. Dos 27 alunos de 1933 reduziu-se para 22. Apenas 3 ingressaram no curso geral. No curso médio estão 7 alunos. No superior estão10, dos quais se formam 5. Do total geral da Escola, 18 são do ano anterior e 4 são novos. Estão matriculados apenas dois homens. Em 1935 o número de estudantes caiu para 20. O alento era o curso geral no qual se matricularam 9 alunos. No curso médio nos três anos estavam 5 alunos. No superior o total era de

Desde a sua origem as academias de arte organizavam **exposições** com a finalidade de socializar as obras dos estudantes e lhes oferecer **prêmios** como estímulos pessoais, conforme escreveu Pevsner (1982: 48/9). O Instituto determinava tal exposição, num artigo do regulamento para a Escola de Artes. Ele deveria ser organizado pelo seu diretor,[585] e aberta ao público antes do exame final. Contudo não há referências a prêmios de viagem de estudos, tradicionais em outras escolas de artes plásticas[586]. Pelichek ao acreditar na eficácia dos **estímulos** positivos para a arte e os implementava nos **limites** do possível. Em 1931 ele relatou que "o*s resultados obtidos, com as aulas extraclasse, foram melhores, não só pelo progresso técnico, como pelo desenvolvimento e ampliação da parte propriamente artística*". Pelichek registrou que estava consciente de sua posição como agente ativo do processo ensino-aprendizagem, sabendo identificar as suas motivações e resultados obtidos pelo estudante, como escreveu em 1931 "*Tendo sempre em vista trabalhar em todo os sentidos para o progresso do Instituto e maior aproveitamento do ensino, organisei as referidas aulas, com o intuito de sanar algumas insuficiências, não só na parte material do ensino, como tambem na orientação e melhoramentos da parte didática*". De outro lado, sabendo dos limites e das insuficiências da instituição, ele não as tornava públicas indiscriminadamente. Contudo Pelichek estava suficientemente documentado por escrito e consciente que poderiam tornar-se úteis, se fossem para o real *'progresso do Instituto'*. "*Informações mais detalhadas [...] constam [...] nas notas particulares que possuo e que serão fornecidos a V.S. si assim o exigir*".

A **freqüência** regular não eram o seu único critério de avaliação. Ele relevava a ausência do estudante se esses apresentasse boa qualidade de trabalho e êxito, ao se submeter às bancas anuais. Pelichek registrou no seu relatório de 1935.- "*Apesar de*

---

6 alunos. Doze deles já tinham sido alunos, no ano de 1934 e 8 eram novos.Ver estatísticas dos relatórios de Pelichek com os nomes, suas turmas e disciplinas. CD-ROM. Disco 8 ANEXOS – Arquivo 8.3i

[585] - No Regulamento do Instituto de Belas Artes aprovado em 06.05.1932 consta no "*Art. 89 – Ao Director da Escola de artes, cabe, orgamnisar, antes dos exames finaes, uma exposição dos trabalhos executados na escola durante o anno, franqueanda à apreciação publica, depois de aprovada pelo Presidente"*.

[586] - Nunca houve **prêmio de viagem** conferido pelo Instituto. A pesquisadora do setor de Música, Claudia Maria Leal Rodrigues (2000, f. 121) chegou a conclusão de que o Instituto foi fundado pelo governo do estado para contornar e substituir esse tipo de estímulo pecuniário. "*Acreditamos que o empenho do Presidente Carlos Barbosa na manutenção desse projeto foi fundamentado não só em seu ideal de desenvolvimento do ensino das artes, mas também por circunstância de ordem prática institucional. A freqüente concessão de verbas aos jovens músicos porto-alegrenses que se dirigiam a centros musicais no exterior em busca de uma formação musical poderia ser revertida para a construção de um Instituto de Belas Artes oficial com apoio dos governantes, justificado pela sintonia desse empreendimento com o projeto republicano da criação de instituições que dessem feição própria à nova nação que se construía*". Essa foi a frustração de Francisco Bellanca que apesar da promessa do prêmio pelos deputados, ela não se cumpriu (Scarinci, 1982, p.30)

*ter tido 25 faltas, não existe prejuízo no estudo de Z.T., por apresentar um numeroso e forte conjuncto dos trabalhos do curso e fez ambas as provas parciais com exito*". Apesar da pouca competência e o poder que o docente possuía, como agente institucional, ele aproveitava todas as oportunidades para expressar a autonomia que arte exige. Na leitura dos relatórios de Pelichek, surpreende-se uma teleologia institucional, que ele reforça com a necessidade do seu estudante exercer um extremo rigor consigo mesmo como agente capaz de mudanças adequadas na escolha que o estudante havia feito pela arte.

O relatório de Pelichek, de 1931, destaca-se como culminância dos seus relatórios. Ele não só pode ser considerado longo, mas foi aquele em que ele foi capaz de colocar por escrito o que pensava e o que havia conseguindo explicitar para si mesmo em relação às condições locais do campo das artes plásticas. Nele tentou abrir espaço institucional para e exercício da criação artística dos agentes que formava, dentro das condições que a arte encontrava em Porto Alegre, para a reprodução mínima da sua teleologia imanente institucional. Na leitura desse relatório pode ser constatada a busca para colocar as ideais da Revolução de 1930, no mundo prático da arte, apesar de seus rigorosos aspectos técnicos,. O relatório de Pelichek, elaborado em dezembro de 1931, se intercalou quase simetricamente entre a revolução de 1930 e as questões que Tasso Corrêa explicitou no seu discurso desafiador no Theatro São Pedro, no dia 24 de outubro de 1933. É possível atribuir a Pelichek como a Tasso, como profissionais, artistas e docentes, a comum a defesa intransigente das condições de autonomia da arte.

A partir do início do ano letivo de 1936, o IBA-RS estava integrado na UPA e no lugar de Libindo, estava Tasso Corrêa[587]. No regulamento da UPA, não constava mais a obrigação do professor encaminhar relatórios anuais ao seu diretor, agora substituídos por apontamentos diários em '*cadernos de chamada*'.

[587] - No ano de 1936 Tasso Corrêa, como diretor do Instituto da UPA, irá ocupar o lugar do diretor da Escola de Artes ao transformá-la em Curso de Artes Plásticas , eliminando o posto de Libindo Ferras e a necessidade dos docentes de apresentar os relatórios ao diretor da Escola.

### *2.6. – A reprodução da competência institucional da Escola de Artes do ILBA-RS*

O objetivo último de todo sistema educativo, como de qualquer sistema, é o de reproduzir-se[588]. A Escola de Artes, não contando ainda com um sistema de Artes Plásticas para a reprodução externa da obra de arte, tinha necessidade de investir na reprodução na formação do agente e através da instituição. Uma instituição, para realizar essa teleologia imanente, necessita formar agentes que cumpram eticamente essa tarefa. Agentes éticos, autônomos e competentes para fazer circular os valores da obra de arte num sistema.

Olinto de Oliveira, fundador do Instituto, enfatizava, em 1928, o papel primordial da autonomia do agente estudantil, pois para ele o '*estudante está acima de todas as organizações escolares*' (in Souza Campos, 1954: 85). Ou a expressão de Corona '*deixei de ser escultor para formar escultore*s', transferindo a tarefa da reprodução institucional ao seu estudante "*nossa precípua missão era a de preparar substitutos entre os nossos alunos formados para que nos substituíssem quando a hora chegasse"* (Corona 1977:188).

Contudo, ao acompanhar o que efetivamente aconteceu no campo discente, esse ideal não resistiu, ou não foi praticado. Os estatutos, os regimentos e os regulamentos, além das normas não escritas, colocavam o formando, se não na heteronomia total, ao menos numa situação crítica. Uma das frases com que o mestre Ado Malagoli resumia a posteriormente essa heteronomia, era de que '*aluno não faz arte*'. O aluno, ao colocar-se em tal situação, está se colocando na heteronomia, torna-se desmesuradamente vulnerável à autoridade docente. Mesmo que seja impelido fortemente a praticar rupturas epistemológicas do seu próprio saber, nem sempre dispõe de condições para levar adiante, e a bom termo, esse ideal de tornar-se autônomo. A autoridade docente torna-se desmesurada quando o estudante está impedido de avaliar por seus próprios conhecimentos ou romper com eles e aqueles

[588] - Na introdução dessa tese foi discutido o papel da ***reprodução*** como ***liberdade***. A necessidade da REPRODUÇÃO parece se uma necessidade geral , tanto dos entes vivos como aos sistemas que essa força viva organiza. Arendt afirma (1983 : 155 e 314) que "*a força da vida é a fecundidade. O ser vivo não foi esgotado quando ele providenciou a sua própria reprodução"*. Maturana Varela transferem (1996: 48) essa característica da reprodução ao ser humano quando é "*um além produto específico da força vital humana*". Bourdieu associa (1987 : 177) ao trabalho essa reprodução pois a "'*força do trabalho' é capaz de criar uma 'mais valia'*".

que a escola, o professor e a sociedade lhe apontam como desejável. Contra essa condição de heteronomia, emergem sentimentos de frustração os mais incontroláveis e soluções extremas[589]. O fracasso educacional em arte tem conseqüências mais profundas, amplas e frustrantes, pelo fato de lidar com a totalidade do mundo sensível. Como qualquer assassinato, os 'assassinatos de Mozart' são irreversíveis.

### *2.6.1 – O estudante da Escola de Artes se prepara para reprodução institucional.*

Seguindo as concepções de Popper, em relação às instituições (1987: 33), supõe-se que elas exercitem a formação de estudantes autônomos e competentes para fazer circular o saber da arte. Os registrados dos primórdios dessa organização estudantil no IBA-RS são posteriores a essa Revolução de 1930[590] . Da parte dos amadores do ILBA-RS, não houve iniciativa para um espaço institucional para exercitar a autonomia do estudante. O tema de uma aliança entre o docente e o estudante, romperia a hierarquia onde ambos estavam subordinados ao seu poder, cada um em dado patamar. Eles poderiam permitir no máximo que esse 'grêmio'[591] funcionasse no interior da estrutura do seu poder e na ordem que eles haviam estabelecido na época.

Na Música, a aliança entre as forças dos docentes e dos estudantes aconteceu e esse instrumento político foi usado de fato para transformar o campo de artes. Nas Artes Plásticas, e em particular na Escola de Artes, as transformações irão ser lentas e pouco visíveis. A carência de outras instituições concorrentes, de um histórico local de agremiações no passado, a inexistência de ateliês públicos, de galerias ativas e

---

[589] - Freud em **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância** (1910) recolheu (1987, p. 68) a frase do mestre que coloca esses extremos "*não se tem direito de amar ou odiar qualquer coisa da qual não se tenha conhecimento profundo*". Para Freud essa exigência da arte impulsionou Leonardo para a repressão dos instintos primitivos para se lançar na mais pura aventura criativa.

[590] - O primeiro documento da organização estudantil no Instituto, parece ser o registro "*o snr presidente apresentou à comissão Central um ofício da Diretoria do 'Grêmio dos Estudantes do Conservatório', comunicando a sua fundação e a realização da sessão inaugural no dia 03 do corrente, em uma das salas do Conservatório. No mesmo oficio a directoria dá seu apoio incondicional ao corpo docente para a oficialização pretendida do Conservatório de Música*". Livro de Atas nº II da CC-I. B. A (sessão do dia 16.06.1932, ff. 33f e v.).

[591] - Na época do final do 2º Império Brasileiro a designação '*grêmio*' possuía conotações de organização republicana e como tal subversiva à ordem estabelecida. Pevsner discute (1982, p. 60) a distinção entre *academia de arte* onde se cultivava o desenho e não se discutia, face aos '*grêmios*' que eram sinônimos de '*universidade'* e onde se discutia.

continuadas no tempo, de cursos alternativos e eruditos e especialmente em obras de arte, nas quais seria possível ler uma vida cultural autônoma e autêntica a partir da juventude. Se essa possibilidade ocorria pontualmente, na maioria das vezes não tinham condições de superar o que era oferecido na frágil formação institucional da Escola de Artes do Instituto. Tudo ainda estava no porvir e confiado a uma frágil instituição que depositava toda a sua esperança nos ombros dos seus estudantes que estavam sendo educados na maior heteronomia.

Nas condições desse espaço cultural, carente de um mínimo de um sistema de arte, a formação do estudante na Escola, e a sua conseqüente reprodução, podem ser vistas como medíocres amadoras. O repertório do ex-aluno era limitado ao mínimo daquilo que havia apreendido na sua rápida e superficial passagem pela instituição. Nessas condições, não seria possível nem atingir, o nível crítico e nem a amplidão da teleologia imanente de que a instituição propunha ser portadora. Contrariando esse pessimismo, é possível argumentar que a passagem pela EA, na medida que era institucional, contribuiria, no mínimo, para marcar a posse do campo artístico, para uma nova causa, como os toscos pelourinhos portugueses marcavam as posses de novas terras.

Os estudantes que freqüentavam a Escola de Artes já formavam um grupo restrito no interior do Instituto de Belas Artes. Nesse grupo restrito, havia também uma forte disparidade de engajamento efetivo com o campo artístico. A Escola de Artes do ILBA-RS não fugiu à média de 10% desse engajamento, como ocorreu na Academia Imperial, mesmo nos seus melhores momentos do século anterior[592]. Existem diversos índices dessa disparidade. Um está no pequeno número daqueles que chegavam ao curso superior. Outro, na pouca produção artística subseqüente à Escola, além das poucas participações posteriores na cultura como artista plástico. Na maioria das vezes, esses egressos, reproduziam apenas as formas dos conhecimentos recebidos na Escola, ao modelo de desempenho dentro de um saber mal assimilado, incapaz de reelaborar e adequá-lo à cultura circundante.

---

[592] - Durand chegou a conclusão (1989, p. 9/10) de que os estudantes da *AIBA* "*entre 1867 e 1868 os aprendizes chegaram a umas quatro centenas, e essa foi a clientela mais numerosa durante o período monárquico. Nesses anos de maior freqüência não se alterou muito a parcela daqueles que, como alunos 'efetivos' e em período diurno, presumivelmente tivessem maior disponibilidade de tempo e de meios materiais para aprendizagem mais profunda. Eles foram sempre uns trinta ou quarenta, enquanto aumentam*

O estudante '*de tempo integral*' era, e continua sendo, uma raridade. Raro era também o aluno de '*uma linha de transmissão de interesse'* em que algum antepassado havia sido artista[593]. De outra parte, a busca de qualquer instituto que tem por finalidade a prática de um saber desprendido de alguma aplicação imediata, como acontece nos institutos de Matemática, de Física e de Filosofia, impõe uma base paralela de sobrevivência. O que de fato importava era a profissionalização em outros cursos considerados '*sérios*'. No seu Relatório do ILBA-RS de 1912, pp.37/8, Olinto de Oliveira era explícito sobre o fato.

> *"As bellas-artes, principalmente entre nós, consideradas antes como prenda do que como profissão ou objecto de alta cultura, de sorte que os rapazes, quasi sempre cursando collegios ou já empregados desde cedo para o aprendizado de suas futuras profissões, não encontram o tempo necessário para estes estudos, considerados de simples ornamento"*

De outra parte, ao longo de sua história, o Instituto exibiu sempre um conjunto de candidatos e estudantes que de fato já possuíam uma formação em outras faculdades, mas aspiravam à carreira artística[594].

Não existe ainda um estudo sistemático do papel exercido pelos egressos da Escola de Artes. Um grupo significativo abandonou o caminho da formação institucional e assumiu a sua própria formação e de cuja passagem pela escola apenas restaram as pastas com o registro de entrada e catalogadas como "*abandonos da Escola*". Outros jamais desfizeram o vínculo com o Instituto nas mais diversas

---

*os aprendizes de condição 'amadora', notadamente os que iam a noite, sinal de que seriam menores trabalhadores á busca de formação artesanal*"..

[593] - No caso de haver algum antepassado artista, por parte desse aluno, há registros no IBA-RS de uma busca incompreensível para escamotear o nome, de ruptura ou renúncia desse índice do nome do parente. Pode ser interpretado como uma forma de buscar autonomia do parente famoso.

[594] - Sobre a escolha da carreira nas artes plásticas, Durand escreveu (1989, p. 270) "*como disse uma arquiteta, resumindo sabiamente um dos modos como é visto o curso de arquitetura entre a clientela potencial das classes altas médias ' é duro a pessoa chegar aos dezessete anos e dizer aos pais: - "Eu quero ser artista plástico!". "A família cai de costas", concluiu ela, resumindo o insólito que consiste em tomar por definição profissional o que a ideologia insiste em manter no escalão das práticas amadoras presididas pelo princípio do prazer. Nesse sentido, a procura por arquitetura exprime uma ópção' de conciliação entre vontade de conviver com a arte visual e a exigência de participação em um campo profissional prestigiado no conjunto das classes donde sai a clientela universitária*".

atividades. Disso foi exemplo Sotero Luis Cosme[595] e seu irmão, Luis Cosme[596]. Nas suas atividades de violinista e artista gráfico, Sotero havia sido aluno do curso noturno, deixando-se influenciar pelas obras do mestre Eugênio Latour[597], mantendo, até o final da sua vida, os vínculos com a Escola.

Entre os alunos que se profissionalizaram como artistas plásticos, há um número ainda não avaliado com maior precisão. Para citar alguns, lembra-se o pintor de calaçada Francisco da Silva Brilhante (1901-1987)[598], popularizado em Porto Alegre nas suas sessões públicas de desenho, trabalhando nas arcadas da igreja do Rosário. Outro foi José de Francesco, seu colega em 1922, no curso preliminar, artista que se tornou famoso em Porto Alegre com os cartazes e letreiros para o cinema. Ou Adail Bento Costa (1908-1980) que freqüentou curso superior entre 1931 e 1932, que depois fez carreira em Pelotas[599].

O artista do século XX havia herdado do século XIX um número crescente de candidatos concorrentes. Do outro lado, havia a constante diminuição do número de pessoas que poderia se constituir em observadores ociosos, capazes de pagar os artista plástico pela sua obra[600].

Diante desses dados empíricos em relação a esses agentes, há necessidade de continuar a alimentar a sua base. Mas se acredita que a maior atenção deve ir às instituições criadas pelos egressos do Instituto. Essas instituições estão dispersas, não só no Rio Grande do Sul, mas em todo território nacional, como testemunhas da reprodução da teleologia imanente da Escola e do ILBA-RS.

---

595 - **[F1. 0034b]** COSME, Sotero por Antônio Caringi e **[F2. 020]** Público da exposição de Sotero Cosme. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

596 - **[F2. 019]** Tasso Corrêa, Demóphilo Xavier - Luiz Cosme. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

597 - **[F4. 004.4]** LATOUR, Eugênio: 'Meninas e polichinelo'. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

598 - «Figura típica de Porto Alegre é homenageada» **Correio do Povo** Porto Alegre. Ano106, **n º182**, in caderno Folha da Tarde, capa, 31.03.2001 **[F1.020.a]**

599 - SILVA, 1996, pp.47-51.

600 - Após o clero e a nobreza "*é típico do século XIX um proletariado de artistas que inclui uma massa de homens medíocres e alguns melhores entre eles (...) Inclusive os mais ricos dos patrões é um homem ocupado e passa a maior parte do tempo trabalhando, e considera a arte como recreio, um descanso, um culto pseudo-religioso ou em todo caso alheio a vida cotidiana, Era totalmente impossível para qualquer artista saber o que um possível patrão poderia querer*". Pevsner, 1982 pp.151

### *2.6.2 – A reprodução através do processo educacional institucional*

No final da EA-ILBA-RS, também ocorreu o esgotamento no trabalho através do ensino. Ela se exauriu nesse trabalho, enquanto o mundo da sensibilidade e a expressão desse mundo de sensações na arte renovada emergiam em obras permanentes para além do seu tempo de criação e capazes de traduzir essa busca coerente com a verdade vivida.

A Escola de Artes teve de realizar a escolha entre dois extremos. De um lado, a torre de marfim, sem aplicação utilitária e onde Nietzsche (1999: 143) confere o prêmio "*com isso deve satisfazer-se o artista. É o único inútil no sentido mais temerário*". No outro extremo, o artista se perde e se confunde com o mundo, no qual a arte é mais um objeto de uso para tornar o mundo mais fácil e agradável, igualando o seu trabalho com o do operário. Olinto de Oliveira confiava a escolha, entre esses extremos, ao estudante que deveria descobrir ali a sua competência e limites. Ele escreveu no Relatório do ILBA-RS de 1912 (pp.40/1) que "*o aproveitamento dos alumnos em uma escola de bellas artes, mais do que nas outros ramos, depende do talento e da aptidão especial de cada um. Assim é que nos resultados finaes dos exames notam-se as maiores disparidades entre alumnos que fizeram juntos os mesmos cursos e mais ou menos nas mesmas condições*". Pelichek compreendeu as conseqüências dessa escolha. É possível caracterizar a sua ação pedagógica na busca de todos os meios ao seu alcance para reforçar a escolha mais elevada pela arte feita pelo estudante. Ele dilata as aulas, procura valorizar os resultados dos esforços dos estudantes, mas é intransigente com tudo aquilo que compromete institucionalmente o esforço sincero resultante da escolha autônoma do estudante. Já Libindo entendeu que o gerenciamento do espaço institucional para o estudante deveria ser rigoroso e planejado. Quem se submetia às suas aulas, ao desenho com as longas e finas pontas do lápis, que não se deviam quebrar, facilitavam o domínio formal, o mais absoluto possível, segundo testemunhos de seus estudantes[601]. O resultado do ensino de Libindo pode ser verificada na obra de Francisco Bellanca, o primeiro professor formando na Escola e depois docente da mesma.

[601] - Para a presente tese tornou-se significativo o depoimento de Cristina Balbão em relação aos materiais e aos procedimentos de Libindo. Olga Paraguassu colaborou no depoimento em relação aos conhecimentos de Anatomia que obteve do seu mestre

Para nos aproximar da verdade na Escola de Artes do ILBA-RS, devemos dar conta dos processos de interlocução e de socialização da arte, vividos nela entre 1910 e 1936. Essas interlocuções e socializações eram completamente distintas dos atuais, não permitindo transferências e comparações com o presente. Uma Escola com dois docentes para uma ou duas dezenas de estudantes, dos quais poucos chegam ao Curso Superior[602], com uma única sala de aula, formando como uma espécie de clube cultural, onde se estudava arte nas horas vagas, e faziam os estudos '*sérios*' em outras escolas, representava muito pouco para todo Rio Grande do Sul e mesmo para a sua capital. Arte destinada a uma população cuja maioria ainda tinha os olhos voltados ao campo e para quem a vida e a cultura urbanas era mais uma virtualidade do que uma prática diária. Antes da universidade, a EA tinha poucas condições de transcender as preocupações imediatistas e pragmáticas dessa sociedade. Em Porto Alegre, somente uma pequena elite podia apreciar um pouco de sua teleologia imanente.

A EA estava involucrada nas suas próprias condições e sujeita à endogenia na formação dos seus agentes e com raros contatos externos. Ao seu estudante formado, ela conferia a missão de preparar substitutos para continuar o ensino das artes com o mesmo amor e dedicação, como escrevia Fernando Corona (1977: 188). Essa reprodução endógena se concretizou, mas sujeitando a instituição à entropia natural do repertório redundante, sem conexões com centros hegemônicos mais densos e mais universais nas suas preocupações com a verdade atualizada nas artes visuais.

Um dos objetivos da presente tese é evidenciar as formas institucionais da circulação da arte onde se destaca o espaço escolar da graduação e da licenciatura. A graduação dirige-se para a experiência estética desinteressada e para a criação da uma obra própria. A arte enfrenta o mundo aberto da educação formal escolar no ambiente institucional da licenciatura, onde o profissional é o docente. O artigo 30, do

[602] - A confusão entre '*universidade*' e '*cursos superiores'* é outro mito perpetuado pelo paradigma da universidade implantada pela Revolução de 1930. Essa mitificação é bastante nociva para a arte, onde se sabe que o diploma e a profissão apontada num curso superior não suprem a dedicação integral e universal à arte da parte de quem a pratica.

Estatuto da UFRGS distingue o *instituto* no qual se cultiva conhecimentos desinteressados, enquanto a *faculdade* cultiva o conhecimento aplicado[603].

O primeiro estatuto do ILBA-RS, propunha-se o ensino teórico e prático da arte[604] e que, no caso da Escola de Artes, era bem específico[605] incluindo a aplicação industrial. Ainda que essa prescrição não fosse levada ao pé da letra, o Instituto nunca se transformou numa academia de notáveis, sem alunos[606], e nem se transformou em apenas uma prestadora exclusiva de serviço de ensino escolar. Instituições, dedicadas apenas ao ensino, perdem o norte da pesquisa e, muitas vezes, a própria busca da renovação da verdade. Não realizam a obra[607], mas o trabalho[608] que Arendt atribui (1983: 212) como característica dominante do '*homo faber*' que "*classifica todas as coisas entre os objetos de uso. A natureza ganha apenas valor de uson eliminando toda a experiência pura humana enquanto o* ***animal laborans*** *tenta prolongar a vida tornando-a mais fácil*". O seu objetivo, as suas energias e atividades atendem apenas carências pontuais, perecendo e dissolvendo os seus resultados na obsolescência dessas necessidades.

---

[603] - Estatuto da UFRGS aprovado em 1996: "***Art. 30.*** *As Unidades Universitárias destinam-se ao exercício das atividades de ensino, de pesquisa e de extens*ão. ***§1º.*** *Os Institutos Centrais são Unidades que atuam, predominantemente, no domínio do conhecimento fundamental.* ***§2º.*** *As Faculdades e Escolas são Unidades que atuam nas áreas do conhecimento aplicado*""

[604] - Estatuto do ILBA-RS de 1908: "*Art. 1º - O Instituto de Bellas Artes [...] tem por fim o ensino theórico e prático das Bellas-Artes*".

[605] - No mesmo Art, 1º do Estatuto determinava que "*a ESCOLA de ARTES, compreendendo a pintura, a escultura, architectura e as artes de applicação industrial"*.

[606] - Existem instituições que não manifestam preocupações com estudantes próprios e sob a sua responsabilidade É o caso do paradigma que sustenta o *Institut de France*, as suas diversas Academias, como também a *Academia Brasileira de Letras* (1897) e a *Academia Argentina de Belas Artes* (1936). Os argumentos para essa '*epoche*" em relação ao ensino formal, podem ser encontrados nas distorções provocadas nas instituições que se dedicam integralmente ao ensino. Esse fato não significa que essas instituição não estajam procupadas com a reprodução educacional e onde a obra de arte manifesta todo o seu potencial cultural.

[607] - Retoma-se a distinção entre OBRA e TRABALHO. Obras que para Chartier (1998 : 98) *"são uma fonte para pensar o essencial: a construção do vínculo social, a consciência de si mesmo, a relação com o sagrado*". Para Arendt, (1983 : 41 e 289) *"a produtividade específica da obra reside menos na utilidade que na capacidade de produzir a durabilidade*". E que na ARTE ganha em Lemagny (1992 : 13) a sua distinção pois "*existem coisas feitas pela mão humana numa indiferença tão elevada e de uma cumplicidade tão muda como as coisas da natureza: são as obras de arte*".

[608] - Para Arendt (1983 : 124) TRABALHAR significa sofrimento e infelicidade, pois "*a palavra trabalhar, que substituiu laborar, vem de* ***tripalium****, um instrumento de suplício. Em alemão* ***Arbeit*** *era o trabalho do campo, enquanto dos artesões era* ***Werk****. O grego distingue* ***ponnein*** *de* ***ergaszesthai,*** *o latim* ***laborare*** *de* ***facere*** *ou* ***fabricare****, o inglês* ***labor*** *de* ***work****"*.

### *2.6.3 – Os processos de socialização da competência da Escola de Artes do ILBA-RS*

A Escola de Artes do ILBA-RS se amparava na situação institucional que o Conservatório de Música propiciava e que ocupava um lugar privilegiado devido ao seu grande número de alunos, que ele podia selecionar entre os mais expressivos do meio cultural. Os profissionais da Música mantinham consistência profissional por meio de sua interlocução social muito mais densa e fluente. Essa manifestação de arte chegava à sociedade pela presença física do artista músico. A presença física da sociedade nas audições do Theatro São Pedro, ou no próprio Instituto, era obrigatória para cronistas, críticos especializados, intelectuais ou para o grande público. A presença do Instituto foi constante em Porto Alegre nos periódicos anteriores a 1930. Essa presença era objeto de notícias, crônicas e artigos veiculados pela imprensa local, somando-se com matérias e ilustrações feitas por ex-alunos da Escola[609]. A Comissão Central era um celeiro de escritores, jornalistas e palestrantes que se encarregavam do processo de socialização institucional.

A pouca densidade da Escola de Artes e os seus raros eventos, fazia com que fosse confundida normalmente com o próprio Instituto. As exposições dos professores, somavam-se aos concertos do Conservatório e se confundiam com conferências e visitas feitas ao Instituto por artistas de outros países.

Para dar visibilidade à Escola de Artes o regimento do Instituto previa, no seu artigo 89, a obrigação de uma exposição anual de trabalhos. Mas, como foi verificado nos relatórios de Pelichek, esse evento era encurtado e até suprimido. Outro instrumento de visibilidade da Escola era a banca anual em todos os níveis e adiantamentos, e formada pelas pessoas consideradas do mais alto nível cultural da cidade[610]. Para preservar o seu nome[611], se construíam tentativas explícitas para o controle institucional das socializações da produção artística dos seus alunos. Essa

---

[609] - Somente para citar dois nomes de dois ex-alunos da EA, como Francisco Bellanca **[F4.004]** e de Sotero Cosme **[F4.015 +015.1,.2,.3]** dos quais ainda não se fez o levantamento da produção gráfica.

[610] - Além da sua finalidade avaliadora, podia servir como elo e instrumento de interlocução social. Com a redução da média da aprovação para 7 (sete) em 1934 e para 6 (seis) no ano seguinte, essa prática, ficou reduzida para um ou dois alunos do último ano do curso superior. Como essas bancas recebessem a recomendação para que fosse aproveitada *'a prata da casas'*, desfez-se também esse vinculo cultural e social externo.

[611] - Ver Logomarcas do Instituto no CD-ROM Disco 0 – SINOPSE – Arquivo 0.21:

preocupação está registrada no Relatório de Olinto de Oliveira de 1912 (p.41) e consagrada no Regulamento do ILBA-RS, aprovado em 11.08.1927.

> *"Art. 35 – Nenhum alumno poderá exhibir-se em audições publicas nem apresentar trabalhos seus em público sem permissão do respectivo Director e audiências do Presidente"*

Se os estudantes usaram esse tabu institucional para transformá-lo em tótem, é compreensível até os dias atuais que o uso indiscriminado do nome de uma instituição pública, para proveito de um membro, ou grupo de membros de uma instituição, significa falta de ética e, em muitos casos, prejuízos para a instituição que pode ser confundida com esse indivíduo, como os fundadores do ILBA-RS já previram.

### *2.6.4 – A Escola de Artes é substituída pelo Curso de Artes Plásticas.*

O ILBA-RS foi atingido, depois de 1931, de diversas formas pelo paradigma que implementava a universidade brasileira. As mudanças decorrentes são visíveis e nítidas, se comparamos a '*escola livre*' do Instituto da época da República Velha, com o Instituto decorrente das concepções determinadas pelo '*modelo universitário*' desencadeado pela Revolução de 1930. O ILBA-RS perdeu, de forma gradual, suas potencialidades inventivas e o seu ideal transformador inicial para expressar as necessidades do novo meio, como ficou visível nos últimos relatórios de Libindo Ferrás e de Francis Pelichek. A inclusão do saber das artes na universidade é um fato recente e no caso do Instituto foi traumático. A institucionalização da pequena Escola de Artes numa universidade, com poucos docentes e raros estudantes, necessitou de mudanças profundas para concorrer com antigos a tradicionais saberes.

O paradigma da universidade surgiu como a mais uma peça jurídica brasileira entre as demais. Mas continha, ao mesmo tempo, um remédio para as fortes ritualizações e às inú- meras contradições dos estamentos exauridos dos primitivos ideais republicanos do regime instaurado em 1889. Na arte, aqueles que deveriam criar novas formas para

expressar a infraestrutura industrial emergente, estavam na heteronomia do estamento exaurido. O '*conservar melhorando'* dos primitivos republicanos não funcionava mais. Eram paradigmas irreconciliáveis, como ensinou Kuhn (1997: 184). Uma outra geração de intelectuais deveria se representar e expressar as novas condições[612].

As *Escolas Superiores Livres de Porto Alegre* se uniram no paradigma que o Estado Brasileiro estava oferecendo, sem ser o resultado da evolução autônoma da sociedade nessa direção. A eclética solução adotada no Brasil vinha tanto das "*Land Grand College System*" americanas (Soares et Silva, 1992: 30), como dos recentes movimentos estudantis latino-americanos (Portantiero, 1978) e, naturalmente, da origem da longa tradição européia, onde, na época da criação da universidade brasileira, ela estava sendo reformulada por regimes, que percebiam nela um instrumento de formação de identidade nacional.

Diante da triunfal introdução dessa universidade pela Revolução de1930, desapareceu a frágil Escola de Artes do ILBA-RS. Dependente de amadores e com pouca expressão numérica, não podia oferecer resistência ao novo paradigma, no interior do Instituto. Os seus dois únicos docentes, exauridos, um, pela sua longa e metódica administração burocrática, centrada nas suas próprias iniciativas, e o outro com a sua frágil saúde, não teriam como renovar a Escola a partir do seu interior estático e compulsão repetitiva, sob o ferrenho controle de intelectuais amadores de arte. De outro lado, o desaparecimento da auto-suficiente mantenedora, soberana e centrada em si mesma, fez com que essa Escola tombasse inteiramente na competência e controle do Instituto e esse, por sua vez, controlado pelo Estado intervencionista. O IBA-RS, renovado pela sua adesão ao modelo universitário, ao conceber uma nova instituição, viu nas Artes Plásticas a possibilidade de dar corpo à sua teleologia imanente. A Escola prestou-se assim como um rico espaço para que um dos novos intelectuais, na pessoa de Tasso Corrêa expressasse as novas condições da arte através de suas múltiplas iniciativas. Tasso redesenhou o campo das Artes

[612] - Na concepção de Pécaut (1990, p. 21) esses intelectuais '*estavam, acima de tudo, desiludidos com a República, não por ela ter arruinado a influência das oligarquias, mas, ao contrário, por ter permitido que essa influência se prolongasse indefinidamente no quadro das transações regionais. Aspirando à organização da nação pelo poder, reagiram contra a 'oligarquização'das instituições. E sua politização não foi um pretexto para promover interesses próprios, mas antes de tudo, expressava sua conversão à ação política*".

Plásticas do Instituto, numa lógica capaz de responder a um mundo que se estava transformando pela industrialização e pelas conseqüências que essa nova infra-estrutura estava provocando na cultura e na arte[613]. O paradigma da academia, que antes procurava transformar o aluno em súdito, era substituído pela universidade brasileira comprometida com o serviço de causas sociais mais amplas. Se o novo Curso de Artes Plásticas não respondia à cidadania, ao menos esboçava um compromisso com o mundo concreto no qual estava sendo implantado.

Depois de 1936, a **Escola** pioneira, heróica e livre, deveria dar o lugar à um **Curso**[614] que se apoiava num paradigma que desejava se socializar, até através do populismo e inscrito numa universidade nacionalmente uniforme. A escola do artesanato foi substituída pelo curso escolar dedicado à criação do múltiplo e comandado pela racionalidade taylorista. O sujeito que enfrentava individualmente as bancas na Escola de Artes, na hora que lhe convinha, foi substituído por grandes grupos do Curso de Artes Plásticas do quais se exigiam desempenhos artísticos coletivos com tarefas uniformes e com hora marcada e controlada no relógio.

Quando Tasso Corrêa foi nomeado diretor do IBA-RS concentrou em suas mãos os poderes dos dois diretores das duas unidades autônomas, além daquelas inerentes às funções e competências do Presidente e vice da diretoria da CC-ILBA-RS. Instaurou dois Conselhos Técnicos Administrativos (CTA) sobre os quais se apoiava a sua função executiva hipertrofiada ao modelo do Estado Novo e além da instância última do IBA-RS, na figura da Congregação dos Professores, nos moldes da Lei nº 19.851, de 11.04.1931.

Mais adiante, no tema do quarto capítulo, será estudada a ação de Tasso Corrêa nas Artes Plásticas. Ele, apesar de músico e jurista, irá dar visibilidade a sua ação no Instituto de Belas Artes por meio do *Curso de Artes Plásticas* – (CAP) da competência que antes pertencia à antiga e exaurida *Escola de Artes*. Contratou para

---

[613] - Pécault registrou (1990, p. 22) essa vontade de mudanças "*no Brasil dos anos 20, os projetos dos intelectuais eram inseparáveis da vontade de contribuir para fundamentar o cultural e o político de uma forma diferente. Tudo estava em jogo ao mesmo tempo. Instituição alguma escapou à necessidade de assumir uma nova legitimidade: tanto a Igreja como Exército, Tanto Estado como os estabelecimentos de ensino superior. A intervenção política inseriu-se em uma conjuntura de recriação institucional*".

[614] - Convém prestar atenção, inclusive, para a etimologia das duas palavras ESCOLA e CURSO. Enquanto a palavra escola procede da etimologia grega como o significado de suspensão do trabalho braçal e de ócio, a palavra curso remete para a evidente etimologia latina da seqüência linear programada dinâmica, dando origem ao percurso com um início meio e fim

ela profissionais que podiam garantir a efetiva visibilidade ao Instituto e cujas obras toda a cidade conhecia. Aliando-se ao novo Estado nacional estabeleceu ativos contatos com os artistas brasileiros. Desses contatos irão nascer às idéias dos salões nacionais de Belas Artes do IBA-RS que irão divulgar o nome do Instituto em todo Brasil.

Se o número, em arte, não é argumento para a qualidade, há duas questões relativas à Escola de Artes que devem ser creditadas à crescente elevação do número de alunos. Um refere-se à possibilidade das artes plásticas saírem da dependência do Conservatório de Música e atingir uma relativa autonomia administrativa. Do outro, a multiplicação dos alunos contribuiu para que os formandos do ILBA-RS pudessem ocupar mais densamente a célula geográfica do Rio Grande do Sul. Nessa densidade, puderam ocupar as mais diversas concepções e postos que a arte exige com agentes mais preparados e sensíveis para outras experiências nas Artes Plásticas no Estado. Não se trata da defesa de uma simples popularização da arte. Mas, ao contrário, a possibilidade de perceber que, por maiores que sejam as suas exigências de autonomia, ele será mais competente individualmente ao constituir maior número de observadores[615] que, por sua vez, serão capazes de perceber as exigências maiores de uma obra produzida diante dos seus olhares e nas suas condições. Essa busca da qualificação do observador começou a tomar corpo na ação de alguns estudantes da antiga Escola de Artes que foram orientados ao longo de três décadas por Libindo Ferras e por seus colaboradores. A ampliação e a consolidação dessa teleologia institucional imanente passou a ser bem mais explícita no novo Curso de Artes Plásticas implementada após 1936, no paradigma universitário.

[615] - Ao se referir a participação do receptor no design e na obra do artista, Souza revela (1996, p.325) a contradição de que "*essa proposta conduz ao desaparecimento de uma estética contemplativa, a volta a alguma coisa deixada no Ocidente [...]: uma atitude mais coletiva como ação e representação que paradoxalmente, pode conduzir a uma meditação isolada*". Ou o paradoxo que Nietzsche formulou (S/d. p. 108/9) '*meu melhor gabinete de estudos é a Piazza di San Marco, na primavera, das dez às doze horas*"

***Resumindo o 2º capítulo.***

No segundo capítulo, acompanhou-se o desenvolvimento de uma das unidades escolares do ILBA entre a suas origens, em 1910, e o seu final em 1936. Verificaram-se as etapas das contribuições institucionais da Escola de Artes para o sistema das Artes Plásticas nessa época do Rio Grande do Rio Grande do Sul.

Foi possível acompanhar a difícil e delicada institucionalização do ensino das Artes Plásticas em Porto Alegre. A dificuldade não só residiu no fato de ser a primeira instituição pública desse tipo de um paradigma institucional com essa competência na região. O problema maior vinha de fora, da fragilidade do meio carente de um sistema de artes plásticas. Isso fazia com que o seu ensino fosse considerado pela sociedade local apenas um '*mero ornamento*' como foi definido pelo fundador do Instituto e contra o qual procurou qualificar internamente a sua criação institucional. A Escola de Artes contribuiu para a emergência de alguns pontos de um potencial sistema de Artes Plásticas local, enfrentando a pouca densidade cultural das artes no RS. Adensou esse campo, apesar do poder mínimo dos agentes artistas plásticos, que atuavam nessa frágil instituição e cujo poder ainda se confundia inteiramente com o poder dos agentes amadores das artes. No plano do conhecimento é possível afirmar agora ter aumentado a base de dados em relação a essa Escola o que permitirá compará-la, no 4º capítulo, com Curso de Artes Plásticas que a sucedeu e sombreou as suas competências e limites, apagando, dessa forma, a sua memória.

Na busca da teleologia imanente dessa instituição, constatou-se, na sua reprodução externa que, se existiu, alguma vez, foi pontual e sem um continuum durante todo o período da existência dessa Escola de Artes. Em compensação, conseguiu preparar agentes qualificados, no interior institucional, colocando as bases legais para a reprodução institucional das Artes Plásticas como equipamentos, exposições anuais e adquirindo obras de arte. No final da Escola de Artes, o que externamente parecia o melancólico de uma experiência exaurida, resumida apenas num compromisso com o aluno e as aulas, foi a semente que se metamorfoseou, durante a Segunda Guerra Mundial, através de um novo paradigma, numa instituição capaz de responder a um mundo em transformação. Essa transformação veio com o paradigma da universidade e que será objeto de exame no próximo capítulo. Com

esse paradigma universitário, não só será expressa a sua autonomia, mas afirmará, de outra forma, a sua teleologia imanente, e mostrará em que condições o Instituto poderia pertencer ao projeto civilizatório desencadeado no início do regime republicano no Rio Grande do Sul.

Contudo, foram os músicos que assumiram o poder interno do IBA-RS. Para agir e se expressar com maior autonomia, eles haviam potencializado o seu Conservatório do ILBA-RS. Não só foram os primeiros a formar estudantes com carreira nacional, mas foram aqueles que cedo definiram a área de ensino teórico além da sua prática artística, como reproduziram o paradigma de seu Conservatório de Música no interior da célula geográfico do Rio Grande do Sul, cabendo-lhes pois, com justiça, assumir o poder no Instituto, no lugar dos amadores.

É o que se examinará no terceiro capítulo.

# VOLUME II

## CAPÍTULO III

## O INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL E O PARADIGMA DA UNIVERSIDADE

### 3.0 – O INSTITUTO DEVE OPTAR PELAS ESCOLAS SUPERIORES LIVRES OU PELA UNIVERSIDADE

Neste terceiro capítulo, retoma-se o estudo do Instituto de Belas Artes como um todo. Ele foi compelido, após 1930, a escolher o seu caminho entre dois paradigmas. De um lado, estava aquele que sustentava o Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS) desde 1908, que provinha das Escolas Superiores Livres criadas pelo Decreto Federal nº 1.232, em 02 de janeiro de 1891, mantidas através de uma sociedade constituída conforme a Lei Federal nº 173, de 10 de setembro de 1893[616]. Do outro lado, estava o conjunto dos decretos-leis do dia 11 de abril de 1931, n.º 19.850[617], n.º 19.851[618] e n.º 19.852[619] que criavam, respectivamente, o Conselho Nacional de Educação, a universidade brasileira e a Universidade do Rio de

[616] - Conferir lei digitada em CD-ROM . Disco 5 LEIS - Arquivo 1893-1931b. Lei n. 173 de 10 de setembro de 1893 que "*Regula a organisação das associações que se fundarem para fins religiosos, moraes, scientificos, artisticos, politicos ou de simples recreio, nos termos da art. 72, § 3º, da Constituição*.".

[617] - Decretos Federais através das quais o Executivo legislam sobre a Universidade Brasileira: Reforma Francisco Campos: Decreto-lei nº 19.850: 'Cria o Conselho Nacional de Educação ( 8 artigos).

[618] Decreto-lei nº 19.851: 'Dispõe que o ensino no Brasil obedecerá de preferência ao sistema universitário'. (XIV títulos 116 artigos). Conferir Decretos-lei digitados no CD-ROM . Disco 5 LEIS. ARQUIVO 1893-1931 1931 a 1931b

[619] - Decreto-lei nº 19.852: 'Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro" (328 artigos + exposição de motivos)

Janeiro. O conflito dessa escolha tornou-se claro nas expressões da autonomia dos artistas profissionais que defendiam a universidade. No final, a Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (CC-ILBA-RS) desapareceu definitivamente como entidade, ao entregar seu poder e patrimônio à Congregação de Professores do IBA-RS, que o levou a se institucionalizar nas concepções do paradigma da universidade.

Com a nova institucionalização, o setor das Artes Plásticas do Instituto, foi aquele que mais ganhou, tanto interna como externamente. Internamente, ele se potencializou com uma nova estrutura e docentes. Externamente, contribui e implementou os rudimentos de novas instituições para um sistema local de artes e para novas conexões nacionais.

O objetivo deste capítulo é acompanhar os confrontos entre agentes intelectuais portadores de duas concepções institucionais antagônicas. Conceitualmente, pretende-se conhecer as concepções em confronto pelo poder institucional. Como ambos os lados eram intelectuais, é possível ler a teleologia da instituição nas expressões desses intelectuais e a forma do trânsito do poder simbólico das artes de um para outro paradigma. Com a finalidade de conhecer esse trânsito, trabalha-se com a teoria dos conceitos do campo das artes, as suas competências e limites no seu meio e a ética necessária nessa passagem.

Para o presente capítulo, recorreu-se às principais leis que fundamentaram a criação da universidade brasileira. Atribuiu-se particular atenção à legislação das instituições superiores do campo das artes plásticas a partir de Revolução de 1930 e com reflexos mais duradouros[620]. No período que interessa à presente tese, essas leis foram sistematizados por Souza Neves[621] que, em sucessivas edições (1954 e 1969), as colocou à disposição dos administradores e estudiosos através do MEC e INEP. Essa sistematização também foi realizada por Nóbrega[622] de quem se consultou a edição de 1952. É possível acompanhar a sua atualização permanente da

[620] - Para verificar essa afirmação basta ler e comparar o Decreto Lei 19.851 de 1104.1931 e o Estatuto da UFRGS de 1996, ao qual está subordinado na atualidade o Instituto de Artes, objeto dessa tese.Conferir: CD-ROM Disco 5 LEIS Arquivo 1893-1931b: texto decreto Lei nº 19.851 e arquivo 1939-1996 Estatuto da UFRGS.

[621] - SOUZA NEVES, Carlos de Ensino Superior no Brasil. Rio de Janeiro: MEC-INEP. 4v 1954 e 1969

[622] - NOBREGA, Vandick Londres. **Enciclopédia da legislação do Ensino**. Rio de Janeiro : Revista dos tribunais. 1952.

sistematização por uma série de periódicas edições do MESP[623]. Essas edições se concentraram na revista Documenta[624] que sistematiza os atos originários do Conselho Nacional de Educação criado pelo Decreto-Lei n.º 19.850, de 11 de abril de 1931. Apesar da extensa legislação brasileira em relação ao ensino superior, ela é estranhamente silenciosa[625] em relação ao ensino das Artes Plásticas nesse nível.

Na extensa bibliografia relativa à universidade brasileira, selecionam-se alguns dos seus historiadores que estudaram os seus precedentes e o seu desenvolvimento entre 1930 e 1962. Para uma visão panorâmica da história da universidade brasileira selecionou-se, entre outros, Souza Campos que em 1940 publicou um retrospecto histórico de 1549 até 1939 da educação superior brasileira, culminando na recente universidade brasileira. Em 1954, o mesmo estudioso fez o retrospecto dos vinte anos da Universidade de São Paulo. Consultou-se também Tobias (1972) que estudou a universidade no contexto da educação brasileira e Rossato que inscreve (1998) a universidade brasileira num amplo panorama mundial. Nagle percorreu - (1976) - a educação e sociedade anterior à Revolução de 1930. Gauer - (2001) - retorna ao papel dos 'Egressos de Coimbra' na raiz dos cursos superiores do Brasil. Cunha estudou - (1980) - as universidades locais 'temporãs' que precederam 1930. Fernando Azevedo acompanhou, na obra Cultura Brasileira (1971), a origem da universidade incluindo as instituições superiores de arte plásticas. Niskier fez, em 2001, uma ampla síntese da educação brasileira, obra editada em três idiomas e com abrangente iconografia.

A reflexão acompanha cada uma das etapas da universidade e com os mais diversos enfoques. No Brasil, apesar da história recente da universidade, existe toda uma genealogia de enfoques que se equilibram entre a reflexão e a ação pública. Somente para citar um desses enfoques, destacamos Darcy Ribeiro com a sua

---

623 - Ministério da Educação e Saúde Pública, Com a reforma Capanema de 1937 passou as se denominar Ministério da Educação e Saúde (MES) e partir de 1953, no segundo governo de Vargas passou à denominação de Ministério da Educação e Cultura (MEC) Ele continua a usar essa sigla, apesar do desmembramento e da formação do Ministério de Cultura e Esportes.

624 - Atualmente circula através DOCUMENTA. Brasília : MEC - Conselho Federal de Educação.

625 - Conferiu-se a codificação dessas leis por SOUZA NEVES, Carlos de. **Ensino Superior: legislação e jurisprudência federais**. Rio de Janeiro : MEC-INEP 1954. 2v. As leis relativas à Belas Artes ocupam as páginas 223/5 e ao Desenho as páginas 639/46, sendo a maioria resposta a consultas e pareceres. A edição de 1969, da mesma obra, remete à edição de 1954. A revista **DOCUMENTA** do Conselho Federal de Educação. Brasília : Ministério da Educação e Cultura. Consultaram –se números aleatórios entre 1962 – 2001 e nos quais é muito rara a legislação especialmente nos números correspondentes à década de noventa.

*universidade necessária*[626] - (1982) – que a inscreve e em um *processo civilizatório brasileiro* (1978). A presente tese busca, no campo das artes plásticas esse ponto de equilibro evitando fazer um discurso sobre a universidade[627]. Optou-se, pois, em apresentar os autores ao longo dessa reflexão na medida em que trazem sentido na circulação da arte no espaço universitário brasileiro.

O capítulo que se inicia, centra-se nos acontecimentos da década de 1930, quando dois paradigmas contrários e excludentes agiram no Instituto simultaneamente, provocando grandes conflitos. Num primeiro bloco, relata-se o contexto da Revolução de 1930, no qual se localizaram os problemas da passagem de um paradigma para outro com a implantação da universidade no Brasil e que substituiu os antigos cursos superiores livres. Num segundo bloco descreve-se o papel dos agentes intelectuais artistas nesse período, o seu papel na institucionalização da universidade e, em particular aquele das artes. No terceiro bloco, destaca-se o papel dos artistas e, em especial dos músicos no IBA-RS, que verbalizaram e traduziram as competências e os limites da arte no interior do novo contexto. No quarto, descreve-se a forma e as condições em que o Instituto participou da fundação da primeira universidade no Rio Grande do Sul e, no quinto, procura-se as razões de sua primeira expulsão dessa universidade local.

### *3.1 – A revolução de 1930 e o paradigma universitário*

A Revolução de 1930 foi o resultado e a somatória de amplas concepções políticas, educacionais, econômicas e técnicas. **Politicamente**, ganhou forma e visibilidade em todo território brasileiro e se expressou nos eventos ocorridos entre os

---

[626] . Darcy Ribeiro é particularmente crítico em relação à universidade brasileira, pois a percebe (1982: 250) "*mais como desfrute erudito do que como instrumento de transformação do mundo*"

[627] - Ao destacar as questões éticas das interações entre a universidade reflexiva e a cidadania crítica, Rinesi, (2001, pp.87/8) comenta que *"não podemos e não é possível para nós universitários, pensar **sobre** a universidade. Amiúde usamos essa expressão – pensar **sobre**, falar **sobre**, discutir **sobre** – sem perceber o conjunto de pressupostos que ela acarreta, pressupostos herdeiros, em última instância, da velha vocação pan-óptica do positivismo científico do século XIX, que imaginou um sujeito situado precisamente **sobre**, por cima, do conjunto disperso dos objetos do mundo, e **sobre** os quais podia ter, por isso mesmo, o olhar "objetivo", limpo, desinteressado e puro de um observador externo, neutro, e sobretudo – insisto – superior. Podia-se pensar **sobre** o mundo porque este fora posto **sob** o nosso domínio. Mas se os pressupostos **políticos** dessa inquietadora figura da hierarquia e da subordinação são evidentes demais para ser novamente salientados, os pressupostos **epistemológicos** da vocação objetivadora que sustenta o uso dessa figura não são menos graves. Quando dizemos que vamos falar, discutir ou pensar **sobre** tal ou qual coisa, supomos que essa coisa tem com respeito a nós uma exterioridade radical, que o "objeto" do nosso estudo este perfeita e nitidamente cindido em – e confrontado a – nós, sujeitos*"

dias 03 a 24 de outubro de 1930. Segundo Mota (1980: 114) "*a revolução de 30 foi de fato uma revolução, talvez a nossa única revolução nacional*". Se o ILBA-RS for escolhido como um ponto fixo e delimitado, para estudar esse movimento e os seus efeitos na **educação**, chega-se à conclusão de que ela provocou na educação, mudanças semelhantes àquelas que provocou na política, na economia e na sociedade e que para entender objetivo de se reproduzir na política o movimento revolucionário, é necessário prestar a maior atenção ao sistema educacional. A Revolução de 1930 esteve coerente com o que Touraine escreveu depois (1995: 144) '*por longe que da existência de uma cultura nacional que funde a nação e o nacionalismo, o inverso é que é o verdadeiro: é o Estado nacional que produz, em particular pela escola, uma cultura nacional*'. Assim, ela recorreu à estratégia educacional com vistas a mudanças de mentalidade capacitada para buscar alternativas **econômicas** diferentes daquela mergulhada na realidade agropastoril e formar profissionais para a realidade urbana-industrial. Daí a necessidade da Revolução de 1930 preparar o cidadão para as novas **técnicas** e **profissões**. A universidade foi selecionada como um dos instrumentos para a preparação desse cidadão. É possível acompanhar no IBA-RS a repercussão da escolha entre continuar no seu paradigma ou aceitar aquele eclético[628] paradigma que o Estado Nacional colocava com preferencial.

Na tentativa da construção de uma nova sociedade, comandada e articulada pelo tay-lorismo[629] e o retorno ao centralismo administrativo, induziu as instituições educacionais a adotar um único paradigma nas mãos do Estado nacional brasileiro. Isso significou, já no primeiro momento, a criação do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP)[630]. Esse se encarregou de criar instrumentos e tarefas adequadas

---

[628] - Volta-se à distinção entre instituição e organização ao mesmo tempo em que se distingue **pluralismo** de **ecletismo.** Aceita-se o pluralismo que Della Senta associou (1980: 8) à universidade pois ela "*é uma instituição conceitualmente pluralista, enquanto contempla, abrange e comporta os mais diferentes ritmos de expressão cultural e de palpitação comunitária, os tempos e espaços sociais heterogêneos*". Mário de Andrade caracteriza (1955, f. 15) o ecletismo como "*acomodatício e máscara de todas as covardias*"

[629] - Frederick Winslow Taylor (1859-1915) é considerado o teórico americano que estudou cientificamente e desencadeou a organização industrial através de **tarefas planejadas** e adotadas como a própria identidade da eficiência norte-americana. As doutrinas de Taylor e seu discípulo europeu Fayol estavam na ordem do dia em toda a administração pública do Brasil através da aceitação do pragmatismo americano e da intenção de colocar em ação o que Vargas apregoou em 1930 na criação do MESP "*para organizar de maneira científica a produção o pragmatismo industrial é levado a limites extremos, assinalando-se a função do Estado, antes e acima de tudo, como elemento coordenador*". Getúlio Vargas, Boletim n º 1 e 2 do MESP, 1931, p.10

[630] - Pelo Decreto nº 19.402 de 14.11.1930 foi criada uma Secretaria de Estado com a denominação de Ministério da Educação e Saúde Pública. Ficaram subordinados ao novo ministério, entre outros: a Escola Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional de Música , a Escola Normal de Arte e Ofícios Wenceslau Braz. O decreto foi assinado por Getúlio Vargas e Oswaldo Aranha. Getúlio

para preparar agentes qualificados para essa nova ordem que a Revolução se propunha. Um dos seus instrumentos foi a criação de um paradigma que ele colocou como "*preferencial*" para essa nova ordem e cultura que tomou a forma da universidade[631]. Substituiu os cursos superiores livres, autônomos e desarticulados entre si[632], pela universidade na qual preparou e colocou os intelectuais em lugares burocráticos privilegiados num paradigma unificador. Na história do Instituto, o paradigma universitário do Estado nacionalista atraiu os agentes antes subordinados à CC-ILBA.

### *3.1.1 – Amostras da insatisfação dos intelectuais de Porto Alegre com a Primeira República Brasileira*

A Revolução de 1930 foi precedida de inúmeras manifestações de insatisfação, também em Porto Alegre, com personagens da Primeira República, que poderiam ser aplicadas aos dirigentes da época do ILBA-RS. Uma nova geração de intelectuais foi porta-voz dessa insatisfação como aquela expressa, em 1926, pelos articulistas da revista *Madrugada*[633]. Eles escreveram *"a mudança do regime monarchico foi apenas, entre nós, uma substituição de accento grave por agudo, na personagem governativa, o que vale dizer uma pura questão gramatical"*. Os articulistas constatavam *"passamos do governo dos reis ao império dos reis, entidades perfeitamente concretas, bem soantes, amadas e poderosas".* Personagens sustentadas, não pela sua competência política, cultural ou ideológica, mas pelas puras forças do regime patrimonialista do estamento de dominadores do estado imperial transfigurado apenas semanticamente em república. *"Succedendo à aristocracia complicada dos brazões com corôa, os aristocratas do dinheiro formam um núcleo de cabeças ocas e barrigas fartas enchendo as ruas das mesmíssimas carroagens doiradas e vistosas nas quais os condes de antanho descansavam a indiscutível nobreza dos seus assentos'".* A

---

Vargas havia sido investido como chefe do Governo Provisório no dia 03.11.1930. No dia 18.11.1930 tomou posse o seu primeiro titular, o mineiro Francisco Campos. Antes de 1930 a educação brasileira estava entregue ao Ministério dos Negócios do Interior

631 - Decreto Federal n.º 19.851 de 11 de abril de 1931 - "*Dispõe que o ensino superior no Brasil obedeça de* ***preferência*** *ao Sistema Universitário*" (sublinhado e grifado pelo autor).

632 - Pelo Decreto n. 19.547 de 08.12.1930 foi cassada a autonomia da Universidade de Minas Gerais e organizada antes da Revolução.

633 Revista *Madrugada* Porto Alegre, ano 1, **nº 5.** Dia 04 de Dezembro 1926 (sem paginação).

economia patrimonialista imperial encontrou apenas outras formas de escravidão no uso do '*pátrio poder'* corrompido, permitindo a esses personagens, travestidos de republicanos, viver sem precisar trabalhar e para produzir algo honesto. *"Os Paes da pátria' como esses Paes que notando na filha um Dom que a faz preciosa, exploram-na em seu próprio benefício, dormem regaladamente, na metade do anno, para na outra metade fruirem os milreis que a coitada ganhou a custa do seu trabalho".*

Esse grupo de jovens intelectuais editorialistas[634] da *Madrugada*[635] foi comandado por Theodomiro Tostes, Augusto Meyer, João Sant'Anna[636] e Azevedo Cavalcante e não podiam ser mais enfáticos na necessidade de mudar o regime da Velha República.

As vontades de mudanças, na década de 20 no Rio Grande do Sul, não deixaram indiferentes nem os intelectuais e nem os artistas. Os intelectuais se aglutinavam em grupos como os da Editora Globo, nas redações de revistas ou jornais como nas páginas do Diário de Notícias onde Ângelo Guido defendia essas mudanças. Aliados aos intelectuais estavam artistas como Helios Seelinger (1878-1965)[637], pré-figurando a revolução na pintura "*Pelo Brasil – Pelo Rio Grande*" [638]. A eclosão da Revolução foi representada pelos desenhos e cartões postais[639] de Francis Pelichek, professor, na época, da Escola de Artes do ILBA-RS.

---

634 - **[F4. 015.3]** Direção da Revista *Madrugada*, ano .1 **nº3** 1926. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

635 - **[F4. 015.1]** COSME, Sotero. Capa n.º 1 da Rev.*Madrugada* e **[F4.015.2]** COSME, Sotero . Capa da Revista *Madrugada* nº 3 1926 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

636 - João Sant'Anna era secretário da Sociedade Riograndense de Bellas Artes que promoveu em Porto Alegre, o Salão de Outono, de maio a junho de 1925, e que pretendia institucionalizar o evento e lhe dar continuidade. Ficou num único evento. A Sociedade tinha por presidente honorário Borges de Medeiros e Otávio Rocha. O presidente efetivo era Francisco BentoJunior.Vice-Presidente Fabio de Barros e o tesoureiro era Bernardo Jamardo. A abertura foi presidida por Manuel André da Rocha, membro do CC-ILBA-RS. Revista *Máscara*, Porto Alegre, ano 7, **nº 7**, jun.1925.

637 - Hélios foi ligação permanente entre os artistas do Rio de Janeiro, onde era professor na ENBA, com os artistas do RS., A partir de 1924 Hélios Seelinger estava em Porto Alegre (Scarinci,198 p. 35), onde o encontrarmos numa foto (Arquivo de Francisco Bellanca) do grupo que organizou o Carnaval da Sociedade de Filosofia e em maio de 1925, participando do Salão de Outono (Revista Máscara, ano VVI, n. 7 jun.1925). Já no final da vida, visitou os artistas e intelectuais de Porto Alegre, para rememorar a época de revolução

638 - **[F4. 047]** SEELINGER, Helios '*Pelo Rio Grande - pelo Brasil*' – Kern afirmou (1981, f. 343) que essa obra foi, em 1924, motivo de viagem de Seelinger ao Sul. A obra foi publicada na revista *Máscara*. Porto Alegre : Ano VII, nº 7 jun. 1925 Arquivo do IA-UFRGS de Conferir: CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.** Imagem **[F4.047]**

639 - Ver cartões de Pelichek **[F4. 042 - a- b – c - d - e]** cenas da exaltação de Revolução de 1930; **[F4. 043-a – b – c – d - e]** Monumento à Aparício Borges; **[F4. 044] [F4. 044a]** cartão para exposição agro-pastoril-industrial 1931 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

Love sintetizou (1975: 261) essas buscas numa epígrafe: "*a Revolução de 1930 representou mais do que a queda de um governo; foi o fim de um sistema político*".

### *3.1.2 – A educação deve mudar e ser instrumento de reprodução revolucionária*

Consumada a Revolução pelas armas, impunha-se a sua reprodução pacífica. O Governo Revolucionário orientou e centralizou firmemente a educação escolar brasileira para manter aceso o seu núcleo crítico e o primeiro fervor do novo ideário que provocara na sociedade civil. Os revolucionários tinham pressa. Já em 14 de novembro de 1930 criaram o Ministério da Educação e da Saúde Pública (MESP), nomeando Francisco Campos como o seu ministro[640]. Ele denunciou a mentira dos personagens que os jovens de Porto Alegre, já haviam evidenciado em 1926, vinda agora do interior do aparelho do estatal:

> *"O Brasil dos dois países, o legal e o de fato: o país da mentira e o país da realidade, queremos ter professores sem cuidar de formá-los, higienistas sem uma escola de higiene, operários qualificados e produtores capazes, sem formação técnica e educação profissional. Daí em quasi todos os ramos de atividade a improvisação de curiosos em competentes."* (CAMPOS, 1931, p.5[641]).

Como ministro do MESP, Francisco Campos trabalhou para unir os dois países, abrangendo áreas que assim poderiam estar sob o controle do Estado Nacional centralizado[642]. Reforçou a universidade brasileira como um instrumento unívoco e eficiente para educar e preparar agentes qualificados em todo território brasileiro. Para controlar e continuar o processo educacional, criou o Conselho Nacional de Educação

---

[640] - A Revolução de 1930 triunfou no dia 24 de outubro. Já no dia 14.11.1930 era criado o MESP e no dia 18 de novembro de 1930 tomava posse Francisco Campos no recém criado Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP) in Boletim do Ministro da Educação e Saúde Pública (MESP), Rio de Janeiro, ano 1, **nºs 1 e 2**, jan. jun 1931 p.5.

[641] - Boletim do Ministério da Educação e Saúde Pública: ano I, **nº 1-2**, jan. jun 1931.***{042a}.***

[642] - No Rio Grande do Sul a antiga Secretaria dos Negócios do Interior e Exterior que gerenciava a educação escolar só mudou em 1937, com o Estado Novo, a sua designação para Secretaria de Educação e Saúde. Seria toda uma investigação como essa designação chegou até aos governos dos estados, apesar dos interventores federais nomeados pelo governo central.

(CNE). Esses instrumentos colocaram em jogo os fundamentos da ILBA-RS, pois com o centralismo estatal, não havia lugar para a estrutura legal das '*escolas livres*' da Primeira República.

O paradigma da universidade provocou grandes mudanças no espaço do Instituto, durante a década de 1930, permitindo verificar e eliminar o que era acessório, distinguir o que deveria ser preservado e implementado, sem comprometer a sua teleologia imanente.

A universidade tinha uma larga tradição no mundo ocidental. O Brasil só teve, até 1930, algumas experiências universitárias temporãs (Cunha, 1980) e sem projeção na totalidade do território nacional. Os agentes da Revolução de 30 dimensionaram para o Brasil a antiga universidade ocidental, selecionando algumas das suas múltiplas interpretações. A concepção que orientou o paradigma da universidade brasileira foi reduzida a um corpo institucional unívoco e claro, para satisfazer a aspiração centralista e potencialmente aberta a todos os segmentos populares. Essa concepção foi realizada por intelectuais que

> "*não dispunham de um princípio de identidade que remetesse a vínculos institucionais. Não se situavam em um campo autônomo, com suas hierarquias e estratégias alicerçadas em critérios relativamente estáveis. Não atuavam, tampouco, no sentido de consolidar as liberdades e os direitos tocantes à condição universitária. Não apresentavam reivindicações do tipo 'democratização e participação', como seus homólogos argentinos a partir do movimento de Córdoba, ou seus homólogos chilenos em conseqüência do movimento de Santiago"* (PÉCAUT, 1990 : 34).

No caso brasileiro, a universidade serviria de filtro do Estado para a sua burocracia, um teste e uma recompensa para as forças populares e não para uma homeostase democrática ao modelo daquele que Wright Mills estudou (1975: 410/1) em uma sociedade com seus controles consolidados. O Estado acenava com ele como um instrumento formal de ascensão até o vértice da sua pirâmide

hierarquizada[643] e recompensa da subordinação das forças populares. O paradigma proposto era único e poderia ser implantado em qualquer parte do território nacional, englobando todos os cursos superiores anteriores, na medida em que se adaptassem ao novo paradigma. O governo revolucionário legislou através dos Decretos Federais nº 19.850[644], nº 19.851[645] e nº 19.852[646] com a data de 11 de abril de 1931. Esses decretos-lei, nos quais o Executivo assumiu inteira responsabilidade, foram elaborados por alguns intelectuais cujos nomes foram silenciados[647] e sem o concurso do legislativo. No âmbito do Estado nacional, constituem instrumentos de formatação de uma universidade capaz de impor suportes jurídicos, capazes de facilitar, ao máximo, a sua assimilação burocrática. Para a sua reprodução sugeria a criação de uma Faculdade de Educação, Ciências e Letras[648] em cada instituição universitária.

As discussões relativas à universidade brasileira, no Rio Grande do Sul, foram anteriores à sua existência formal. No horizonte dessa mobilização, pairava o paradigma das concepções desencadeadas no dia 05 de junho de 1918 na Universidade de Córdoba, de 1918[649], comprometida com o meio social. Contudo, a realidade de Porto Alegre[650] necessitava de uma ampla discussão. Essas discussões

---

643 - É significativo que o Boletim do MESP, nº 1 e 2 acolha na p. 70 o artigo « *Formação das elites pela Educação*», mas cuidadosamente precedido na p. 24 por outro cujo título é «*Classe homogêneas e ensino individual*".

644 - Dispõe sobre o Conselho Federal de Educação

645 - Dispõe que o ensino superior no Brasil obedeça de preferência ao Sistema Universitário

646 - Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro e cria a Faculdade de Educação, Ciências e Letras (art.302–307).

647 - Essa intervenção do Executivo foi a apropriação de um paradigma da universidade brasileira que havia sido discutido na ABE em diversos congressos (Souza Campos, 1940 e 1954) sem difundir a sua autoria. Esses congressos só foram retomados com a democratização do país em 1946. O Legislativo passou a trabalhar, a partir da constituição de 1946, nas diversas versões da lei conhecida como Diretrizes e Bases da Educação e onde a ABE novamente foi ouvida. Durante Estado Novo apenas havia o '*Monólogo do Ministro diante dos Educadores*". (Horta in Gomes, 2000, pp.143-172). Para a presente tese esse processo é a reificação do "*NÓS*".

648 - Contornou-se a referência à Filosofia, que de fato irá implementar e comandar essas áreas, como foi o caso da URGS. É a Filosofia que em 1964 será afastada e expurgada violentamente da universidade brasileira.

649 - No dia 05 de junho de 1918, os Estudantes da Universidade de Córdoba desencadearam uma greve por se sentirem fraudados na eleição do reitor que eles apoiavam. No dia 21 de junho de 1918 a *Gaceta Universitária* publicava o Manifesto elaborado por Deodoro Roca e que fazia um chamado a todos os estudantes da América Latina. Na introdução proclamavam "***La juventud Argentina de Córdoba a los hombres libres de Sudamérica****: Hombres de una república libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Hemos resuelto llamar a todas las cosas por el nombre que tienen. Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan. Creemos no equivocamos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana.*". No mês seguinte se reunia em Córdoba o 1º Congresso Nacional de Estudantes Universitários com delegações das federações universitários de Buenos Aires, La Plata, Santa Fé e Tucumán. Continua até o Governo de Alvear e que culmina na intervenção de na Universidade de Buenos Aires em 1924. O movimento já se havia disseminado pelo Chile e Peru a partir de 1920/2. Portantiero, 1978, pp. 17-38 e 131

650 - O que deve ficar explicito é que essas referências são bem posteriores e encontradas na bibliografia aqui referida. O espaço geográfico e a década, que separa os dois eventos, ainda devem ser preenchidos com pesquisas. Não se localizou o primeiro

tomaram corpo no dia 14 de julho de 1930, data da criação e da divulgação do Programa da Federação Acadêmica.

> "*Os meios acadêmicos e intelectuais de Porto Alegre agitavam sua idéia em suas entidades de classes e através da imprensa, obedientes a lideranças ativas que se mantinham em sintonia com aspirações da mocidade estudiosa não só do Brasil, como também da América Latina. Nesse sentido, haviam chegado até nós ecos do "Manifesto de Córdoba" documento no qual se iniciou o movimento argentino e americano da Reforma Universitária.[...]. Sumamente expressivo pela atualidade é o Programa da Federação Acadêmica de Porto Alegre, aprovado a 14 de julho de 1930 e divulgado em sessão de 27 de setembro desse mesmo ano, no Salão Nobre da Biblioteca Pública, em propaganda pela criação da Universidade do Rio Grande do Sul".*(SILVA et SOARES 1992: 33).

Essa divulgação coincide quase com o movimento Revolucionário de 1930. Depois dos decretos de 1931, esses ideais foram sustentados até por um *Partido Universitário*.

> *"O Movimento pró-Universidade obteve grande amplitude intelectual e a ele agregaram-se professores de renome como Francisco Rodolfo Simch e Raymundo Vianna. Daí resultou a criação, em 1932, do Partido Universitário, cujo objetivo precípuo era a luta pela criação de uma instituição universitária gaúcha*[651].

Diferentes personagens das antigas *Escolas Livres* se incorporaram nesse partido:

> *O Partido da Universidade não foi fruto de um arroubo de estudantes. Em sua instituição, e contou com a presença de doutorandos marcantes em nossa vida social e cultural*

documento em Porto Alegre que se refere ao movimento estudantil em Córdoba. No AGIA-UFRGS não se localizou qualquer documento entre 1918 1930 que se refira ao fato

[651] - Folder «50 anos da UFRGS 1934-1984» , p.23

> *(Waldemar Ripoll, do Direito e Paulo Westphalen, da Engenharia) também teve adesão de eminentes professores, como Viera Pires, Raymundo Vianna, Francisco Rodolfo Simch e outros presentes em sua instalação"* (SILVA et SOARES, 1992: 37).

O Instituto estava presente na liderança desse grupo na pessoa de Raymundo Vianna membro da CC-ILBA-RS.

Ressalta-se o esforço das antigas *escolas superiores livres* do Rio Grande do Sul de manter a unidade ao redor do projeto civilizatório republicano. Elas estudavam a forma de aderir juntas ao novo paradigma universitário e manter o seu projeto de origem comum[652]. É possível verificar a busca da manutenção do projeto coletivo através dos estudantes ,docentes e dirigentes. Os estudantes confluíram para a **F**ederação dos **E**studantes das **E**scolas **L**ivres de **P**orto **A**legre (FEELPA)[653]. Os docentes já administravam as grandes escolas superiores de Porto Alegre, menos no ILBA-RS. Para os dirigentes do ILBA-RS, não era fácil interferir nas práticas administrativas de uma escola superior em pleno funcionamento. A unidade poderia se constituir ao redor do lema positivista '*conservar melhorando*'. Mas para o conjunto do CC-ILBA-RS, o acento recaía sobre o *conservar* enquanto o *melhorando* estava longe dos ensinamentos do mestre Comte[654]. Portanto, esse esforço de unidade poderia facilmente ser interpretado apenas como *conservar*.

### *3.1.3 – O ILBA-RS e a Revolução de 1930*

O movimento de 1930 desencadeou as forças represadas no interior do IBA-RS, forças que estavam potencialmente aptas a enfrentar as antigas representações e

---

652 - Essa unidade entre as antigas '*escolas superiores livres*' é visível nas negociações entre elas. A Escola de Engenharia já havia constituído em 1922 a Universidade Técnica e que foi adaptada à Universidade Getulista em 03.08.1931, sendo seguida pela federalização Faculdade de Medicina (17.10.1931). Essas duas instituições refluíram para constituir (28.11.1934) uma universidade em conjunto (UPA).

653 - Ver carteira estudantil da FELPA em CD-ROM **[F5.023.1] [F5.023.1] [F5.023.3]**

654 - Pécaut recoloca (1990, p. 61) a frase '***conservar melhorando***' na origem do pensamento de Comte, quando o "*apelo evidentemente desviado de seu sentido: da 'ditadura republicana' preconizada pelo mestre* (Comte) *foi eliminado tudo que mantivesse a autonomia do poder espiritual; do elogio ao 'conservadorismo' foi omitido, pelo menos até 1930, o fato de que o termo 'conservador' designava o mundo do trabalho, o dos empresários e operários. Restava a ditadura e o conservadorismo, sob a forma de uma escolha imutável em favor da ordem. Isto é, em favor da 'ordem castilhista', referência permanente de seus sucessores, em favor da ordem em si.*"

estruturas esclerosadas que detinham o poder institucional. O saber que os intelectuais amadores, no poder da antiga CC-ILBA-RS, possuíam de si mesmos, aos poucos se confundia com a própria instituição. Os artistas docentes não tiveram outra opção, sendo obrigados a empolgar o comando central do Instituto, dar legitimidade e coerência ao novo poder nacionalista central e fazer valer o princípio de que "*os seus membros não formavam o Instituto"*.

Para compreender, ao longo do presente capítulo, a ação desses intelectuais artistas do Instituto, há necessidade de se perguntar nos termos que Pécault (1990:18) e Ortiz (1995: 139) *"qual a posição social desses intelectuais?; que representações políticas usavam para legitimar as suas intervenções concretas?; quais as articulações ocorrem entre o campo intelectual e a esfera política?".* Ou, nas concepções de Foucault, (1995: 170): qual o *saber* que os intelectuais tinham sobre si mesmos? ; que *poder* esse saber lhes conferia?; e quais os limites e com que *direito* exerciam esse poder, vindo do seu *saber*?*.* Sem os controles consolidados, que Wright Mills exige (1975: 410/1) para uma sociedade em homeostase democrática em geral, a sociedade brasileira recaiu no círculo de ferro da prática política aplicada no período imperial. Faoro descreveu (1975: 310) esses " *homens seduzidos pelas fórmulas da organização racional do domínio político, pobre a sociedade de controles espontâneos, não escapam aos imperativos da argila: na opressão, a liberdade; conquistada a liberdade, o predomínio; na luta pelo predomínio, a opressão".* Pode-se afirmar que a Revolução de 1930 recomeçou esse ciclo: buscou a liberdade contra a opressão, do que classificava como poder remanescente do Império. Conquistada essa liberdade, passou a exaltar o predomínio sobre todos aqueles que se opunham a ela, levando-a a oprimir essa oposição, que por sua vez deveria recomeçar o ciclo da busca da liberdade. A revolução de 1930, ao não querer, ou não poder, implementar os controles espontâneos, oriundos e vinculados ao povo, os confiou aos intelectuais[655]. Através desses intelectuais, ignorou o diálogo legislativo, passando a governar através de decretos-lei. No lugar do diálogo passou a usar a propaganda e a publicidade, gerando um populismo massivo.

[655] - O Estado brasileiro interveio, usando o discurso dos intelectuais antes deles aderirem ao Estado, conforme Pécault escreveu (1990, p.73) "*se os intelectuais aderiram a uma 'ideologia de Estado', o Estado aderiu a ideologia da cultura, que era também a ideologia de um governo 'intelectual'. Além disso, o Estado não conhecia outra expressão da opinião pública exceto representada pelos intelectuais*".

Os intelectuais e os artistas do Instituto aderiram ao paradigma universitário estatal. Vários deles passaram a ocupar os lugares que antes pertenciam aos membros da CC-ILBA-RS, além de continuar a sua produção simbólica e o exercício da docência. Os lugares do presidente, do vice e dos dois diretores das escolas do ILBA-RS foram reduzidos, no IBA-RS, a um único cargo de diretor e nas mãos da mesma pessoa e sem vice. Os vinte e cinco membros da Comissão Central foram reduzidos a três membros do Conselho Técnico Administrativo (CTA)[656] de cada escola do Instituto. Tudo isso foi realizado em conformidade ao Decreto Federal nº 19.851 de 11 de abril de 1931, que dispunha sobre a universidade brasileira. Os cargos docentes receberam uma carreira profissional, enquanto os administrativos passaram a ser remunerados.

Do lado CC-ILBA-RS, percebe-se nas suas atas, a necessidade de manter as conexões com o poder político regional. Solidarizaram-se com o presidente do Estado Getúlio Vargas, alinhando-se com ele, num '*momento memorável*', em sessão[657] do dia 16.09.1929.

> *"O dr. João Fernandes Moreira propõe uma visita em conjunto, dos membros da Comissão Central e sua Diretoria, ao dr. Getúlio Vargas, ilustre presidente do Estado, a fim de levarem, pessoalmente, a S. Ex.a. a solidariedade do Instituto nesta hora memorável por que atravessa o Rio Grande do Sul. Esta proposta foi aprovada unanimemente"*.

Essa Comissão não conseguiu representar o alcance político da Revolução de 1930 e foi a sua vítima, presa que era do seu próprio repertório e contexto dos instrumentos de poder que lhes competia conservar. Logo após esse 'momento

[656] - O que atribuído como comum entre a CC-ILBA-RS e o CTA é o poder legislativo do IBA-RS. Tanto na proporção numérica quanto na origem desses poder legislativo é possível perceber a intervenção do poder executivo. Na proporção passa-se de vinte e cinco para três. Na origem o poder da CC-ILBA-RS era constituído no interior do Instituto, enquanto os membros do CTA eram nomeados pelo executivo nacional (Presidente da República).

[657] - Livro das Atas nº II do CC-I. B. A, (reunião do dia 18.09.1929., f. 17v)

memorável', Getúlio Vargas (1883-1954)[658] traduziu o seu sentimento, em relação ao legislativo que ele atropelava, afirmando[659].

> *"Infelizmente a vida do Congresso republicano consumiu-se durante quatro décadas em debates estéreis e na votação de orçamentos faturados segundo os moldes do regime decaído – inexpressivos, de simples estimativas e de verdade duvidosa, nos quais os saldos aparentes e a hermenêutica confusa eram, apenas, acessíveis a meia dúzia de iniciados"*

O futuro que Getúlio Vargas estava inaugurando na educação escolar, representava o fim do ensino nas oficinas artesanais[660] para um consumo local como também das escolas e das faculdades livres e isoladas e centradas numa formação pessoal. Essa mudança estava explícita na fala[661] do 1º mandatário da Nação:

> *"Na época em que os fins sociais são preponderantemente econômicos, em que se organiza, de maneira científica a produção e o pragmatismo industrial é levado a limites extremos, assinala-se à função do Estado, antes e acima de tudo, como elemento coordenador, desses múltiplos esforços, devendo sofrer, por isso, modificações decisivas."*

Nessas palavras do líder da Revolução de 1930, estão evidentes os fins, os suportes e os métodos que esse Estado iria perseguir. O seu funcionamento deveria passar a orientar-se por uma grande empresa industrial. A nova educação seria o núcleo da reprodução e ser garantia dessa nova orientação estatal.

---

658 - **[F1-100]** VARGAS, Getúlio – paraninfo do ILBA-RS. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

659 - Boletim, ano 1, n**ºs 1 e 2**, Rio de Janeiro : MESP, 1931, p.8

660 - **[F3. 010.2]** Oficina de Jacob Aloys Friederichs. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

661 - Boletim , ano 1, **n° 1 e 2** Rio de Janeiro: MESP, 1931, p.10.

### *3.1.4 – A arte e o paradigma universitário*

Agora, é necessário compreender a relação entre a arte e a universidade brasileira saída de Revolução de 1930. O estudo orienta-se pela afirmação de Foucault (1995: 183) em relação aos limites da circulação do poder, aplicada à competência da arte no espaço universitário. A partir da concepção de Foucault que o poder da arte circula e ela será hostil a qualquer idéia hegemônica que a impeça fluir. A hostilidade da arte poderá ser tanto contra a hegemonia religiosa, da nobreza, quanto da universidade comandada pela idéia única do mercado e pela eficiência que ele implica[662]. Essa hostilidade aparecerá nos sinais emitidos pelos agentes, ao expressar a autonomia da arte.

A arte deveria superar a forma institucional do período anterior, na qual o atendimento ao estudante era avulso, moroso e imperial. A universidade, imposta pelo Estado Brasileiro após a Revolução de 1930, colocou a lógica taylorista de um atendimento simultâneo, acelerado e impessoal ao máximo possível. Nessa lógica, Faoro escreveu (1975: 85): *"o Estado se confunde com o empresário, o empresário que especula, que manobra os cordéis do crédito e do dinheiro, para favorecimento dos seus associados".* A universidade, dali resultante, deveria ser constituída para grandes massas de alunos, ordenados compulsoriamente a partir do vestibular como portal único do ingresso na universidade a semelhança do portão único da fábrica. Cada estudante admitido tinha o direito de receber um pouco daquilo que era julgado indispensável pelo Estado em cursos perfilados na linha montagem e racionalizados ao modelo da indústria cultural. O favorecimento de quem se submetia a esse sistema, viria através da recompensa de um posto burocrático nesse Estado-Empresário.

Essa universidade era impensável no Brasil dos personagens da oligarquia patrimonialista agrícola, presos às prevenções positivistas contra a velha universidade escolástica medieval[663]. No máximo, admitiam o uso do Decreto Federal nº 13.343, do

---

[662] - Para Chaui (2001, p.16) na medida em que o mercado e a sua eficiência são colocados como valores únicos para essa universidade, eles determinam para essa "*universidade o fechamento da idéia de que as coisas podem ser diferentes, que precisam ser diferentes e que devem ser diferentes. Desaparece a idéia de uma outra realidade possível construída por nós mesmos*".

[663] - Conforme Soares e Pinto (1992 p. 35) estavam vivas ainda as recriminações dos positivistas e "*a 'universidade' do apóstolo Raymundo Teixeira Mendes (Rio de Janeiro 1882), em que ele se opõe ao propósito de D. Pedro II, da criação de um organismo de*

dia 07 de setembro de 1920[664] que Epitácio Pessoa usou ao criar Universidade no Brasil para outorgar o título de '*Doutor Honoris Causa'* ao rei Alberto I da Bélgica[665].

A universidade, disseminada pela Espanha na América Latina, não tinha grandes efeitos políticos e práticos, além de reforçar os valores da classe dominante e colonialista. Os *cursos superiores livres*, assistidos pela Primeira República brasileira, não constituíram universidades com medo da *"pedantocracia diplomada"* dos positivistas (Soares, 1998:196 e Pécaut, 1990 : 33). Esses cursos eram isolados e autônomos e sem vínculos institucionais entre si. Os seus docentes eventualmente circulavam entre esses cursos, como no ILBA-RS, o que lhe conferia um significado singular como um elo do projeto civilizatório das Escolas Livres em Porto Alegre. Os formandos desses cursos eram pessoas altamente especializadas em campos específicos e profissionais. Essa competência específica não impedia que, no espaço da administração pública, pudessem aspirar a qualquer posto, mesmo os não vinculados à sua formação. Essa casta honorífica formava, na direção do ILBA-RS, uma elite de amadores e autodidatas[666] em arte, legitimados para o cargo que ocupavam através do título genérico de '*doutor*'.

Entre as inúmeras efervescências, da década de 1920, houve a lenta gestação de novos paradigmas para dar suporte à existência à novas formas de educação superior brasileira. Esse ideal ganhou forma, no final da década, em associações com o objetivo de gerar a consciência universitária. O movimento universitário foi sustentado, em nível nacional, pela Associação Brasileira de Educação (ABE), liderada, entre outros por Fernando Azevedo, que realizou dois congressos para essa finalidade. O fundador do ILBA-RS, o Dr. Olinto de Oliveira, foi consultado[667] para expor as suas concepções para criar a nova realidade dos cursos superiores.

---

*ensino superior com características tradicionais, "teológicas-metafísicas" em favor de uma entidade marcadamente social e profissionalizantes*".

[664] - Souza Campos, 1940, p. 255 + Nagle, 1976, p. 128.

[665] - Cunha caracteriza essa ***universidade temporã do Brasil***, quando especula (1980, p. 190) que "*é possível que a razão imediata de sua criação fosse receber academicamente o rei Alberto da Bélgica, que visitou o Brasil em 1920. O fato é que a Universidade foi criada por decreto assinado quando o ilustre viajante já se encontrava a caminho, cinco dias após seu navio ter deixado a Bélgica*".

[666] - Sublinha-se a frase de Francisco Campos *"Queremos ter professores sem cuidar de formá-los (...). Daí em quasi todos os ramos de atividade a improvisação de curiosos em competência"* .Discurso de Francisco Campos no dia 18.11.1930 ao tomar posse como ministro no MESP. **Boletim do MESP**, ano 1 nº **1** e **2**, p.5 jan. jun 1931.

[667] - Souza Campos, 1940: 287/8 e 1954: 85.

Os membros da CC-ILBA-RS, que eram docentes favoráveis à criação da universidade, começaram a introduzir elementos que levariam o Instituto em direção à universidade. Ao ler o Estatuto, aprovado no dia 16 de dezembro de 1927, é possível perceber elementos distintos do Estatuto de 1908. Naquele de 1927 está nomeada e explicita a Congregação dos Professores. Um dos juristas lúcidos era o Desembargador Manoel André da Rocha que, dez anos após foi o primeiro reitor da Universidade de Porto Alegre. Outro jurista que não pode ser afastado é Getúlio Vargas[668]. O velho estatuto do Instituto estava sendo revisto apressadamente, com o objetivo de incluir o seu antecessor Antônio Borges de Medeiros entre os beneméritos. Na ocasião, Getúlio Vargas ocupava o cargo de patrono e protetor[669] do Instituto, continuando as responsabilidades do posto que antes pertencia a Carlos Barbosa e a Borges de Medeiros, coerentes com o projeto civilizatório do Instituto[670].

O paradigma que deu suporte à primeira universidade brasileira não era indiferente à criação, ao ensino e difusão da arte, ao menos politicamente, devido à sua concepção eclética e populista. Os decretos do executivo de 1931 incluíam a arte, a quem davam suporte universitário, apesar das históricas diferenças dos demais cursos superiores que esse paradigma desejava incorporar. Entre essas diferenças estava o próprio concurso de ingresso, ou vestibular. O estudante ingressava ainda em 1930 no curso superior da Escola de Artes do ILBA-RS sem o vestibular. Os argumentos, de o '*vestibular*' ser desnecessário nas artes, vinham do Segundo Império, e apoiado nos fatos de o egresso desse ensino não aspirar a cargo público, nem a concorrer com outros profissionais de área já regulamentada.

> "*Os alunos que pretendiam ingressar na Academia precisavam apenas saber ler, escrever e contar, conforme os Estatutos de 1855. A razão, dessas diferenças está no fato do ensino das belas-artes não garantir aos formandos o privilégio de ocuparem cargos na burocracia do Estado, nem exercerem*

---

668 - **[F1. 099]** VARGAS, Getúlio – governador. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

669 - Getúlio Vargas, como presidente do Estado, foi escolhido como paraninfo em 1928 dos formandos do Instituto. A imagem **[F1. 100]** faz parte do quadro de formatura. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

670 - Nessa vinculação entre o aparelho estatal e a instituição de arte, o ILBA-RS continuava o projeto civilizatório que a Missão Artística Francesa havia sugerido em 1824 e 1827 na sua intervenção no Estado brasileiro, a favor da arte. Ver Morales de los Rios, 1938 pp.114/127 e Pinheiro, 1966, p. 6

> *profissões liberais controladas por entidades corporativas"* (CUNHA 1980: 105).

O Instituto passou a exigir também o vestibular[671], mesmo sem a perspectiva de um cargo público ou profissão regulamentada[672], após integrar a UPA, em 1934 .

É evidente que já não era mais a universidade escolástica medieval, na qual ***arte*** designava uma série de saberes[673], menos aquela praticada por pintores, escultores ou arquitetos. As instituições, reformuladas pela universidade de 1931, ou criadas a partir dessa, no mínimo forçaram um posicionamento daqueles que manipulavam o poder simbólico da arte em proveito próprio ou conforme o repertório de sua classe.

> *"A Academia Imperial de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes após a República [...] como outras instituições criadas ou reformuladas no período [...] foram modernizações institucionais que garantiam a permanência no poder, das oligarquias do Império até 1930. As alterações, no ensino artístico com a república também tiveram esta característica, adotaram inovações técnicas, mas o ensino continuou fundamentado em normas clássicas*." (ARANTES do VALE 1997:.362/3).

A Revolução de 1930 forçou um posicionamento dessa academia ao colocar à frente da ENBA o jovem arquiteto urbanista Lúcio Costa com os desdobramentos conhecidos. O triunfo das velhas e consagradas oligarquias administrativas no Rio de Janeiro reforçaram a reação aos novos decretos implantando a universidade,

---

[671] - A exigência do vestibular para ingresso ao curso superior decorre dos Decretos-lei de 11 de abril de 1931. Em Porto Alegre o estudante da própria Escola de Engenharia ingressava em um dos seus onze institutos e, através deles, passava ao curso superior. Como anotam Soares e Silva (1992 p. 45) "*A Escola de Engenharia de Porto Alegre ciosa das prerrogativas asseguradas pela Lei 727, somente sujeitou-se às normas do novo Estatuto das Universidades Brasileiras ao integrar-se na Universidade de Porto Alegre como todos os seus cursos superiores. Surgiram em conseqüência dessa situação, dificuldades para o registro de diplomas no Ministério da Educação diplomados obrigados a prestar exame vestibular*".

[672] - As leis de 11 de abril de 1931 tiveram como efeitos separar , nas artes, o bacharelado da licenciatura. Essa última foi remetida ao controle da área da Faculdade de Filosofia e em condições de ocupar cargo e concorrer com a categoria docente na educação escolar.

[673] - Souza Campos esclareceu (1954, p.91) o sentido da palavra ***artes*** nessa universidade onde "*as **artes**, no contexto da universidade medieval, eram a Medicina, Filosofia, Astrologia e Matemática*".

reinterpretando o campo artístico à sua lógica anterior[674]. Em Porto Alegre, a CC-ILBA-RS também continuou a apostar e agir na lógica da inércia do sistema que ela tinha criado, para seu controle, em 1908, e que certamente imaginavam '*durar por tempo indeterminado*'. Para isso, haviam levado a Getúlio Vargas a '*solidariedade do Instituto na hora memorável'*. O seu ILBA-RS tornou-se uma amostra acabada contra as quais a Revolução de 1930 trazia as alterações institucionais, que impunham o seu modelo de universidade, ao qual não escapava a institucionalização da arte. Um novo paradigma deveria substituir um outro velho. A escolha deveria ser feita entre um ou outro, como ensina Kuhn (1997: 190). A nova institucionalização não poderia ser uma adaptação passiva e formal no estilo do '*conservar melhorando*'. A vontade da Revolução enfatizava o '*melhorando*'. No ILBA-RS, a questão era adquirir, administrar e negociar uma nova forma de autonomia para a arte, sob o paradigma da universidade e, se possível, *conservar* como estava. Na arte, esse conservadorismo, coincidia com aquilo que as elites locais colheram para si como resultado da Revolução da qual participaram. Kern registrou (1989: 554) "*com a Revolução, os ideais das elites gaúchas foram alcançadas, não havendo, deste modo, motivos para a continuidade da retórica nos artigos da crítica de arte*".

Para entender o que se passava no ILBA-RS, é preciso rever a origem da universidade no plano mundial, os seus vínculos com o Estado nacional e a arte

### *3.1.5 – As origens do paradigma universitário e o Estado nacional*

Para uma visão panorâmica da origem da universidade, recorreu-se à obra de Rossato (1998) subsidiada por Souza Campos (1940 e 1954). Para entender a relação entre Estado Nacional e universidade, recorreu-se a Gauer (2001), especialmente quando ela atualiza o papel dos '*Egressos de Coimbra*' na raiz dos cursos superiores e suas relações com a origem do Estado Brasileiro. Pelo lado platino, recorreu-se à obra do reitor Justo Prieto (1942) que ele dedicou, entre outras, aos estudantes e docentes

[674] - Acredita-se que o problema do Instituto, face à universidade local, foi apenas um entre muitos nas relações das artes institucionalizadas diante da totalidade da Universidade Brasileira resultante do decreto de executivo revolucionário de 11.04.1931. Interpreta-se que os conflitos da administração de Lúcio Costa na ENBA, decorreram da perda de poder e autonomia dos catedráticos do antigo Curso Superior face Universidade do Rio de Janeiro, na qual estavam sendo incluídos administrativamente por meio das novas leis que regulavam a universidade resultante da Revolução de 1930, e reduzidos, por meio delas, a mais uma das suas unidades.

da Universidade do Rio de Janeiro, com a qual ele mantinha contatos na época em que essa se estava estruturando.

Resumidamente, a universidade é uma criação da Europa no século XII e nascida do antagonismo das *nações* dos estudantes de *artes* e dos *legistas* da cidade de Bolonha[675]. A de Paris também não foi pacífica, resultando da intervenção real e pontifícia. A universidade chegou à América espanhola, no início da colonização européia[676], funcionando alheia às práticas discriminatórias e imorais, à escravidão africana, às pilhagens e às matanças dos índios[677].

O paradigma da universidade escolástica e teológica foi enfrentado pela universidade iluminista[678] que se aliou, nos albores da era industrial, ao Estado nacional emergente, com a iniciativa mercantil e com a burguesia. Ruth Gauer estudou (2001: 101-146) esse fato na Reforma da Universidade de Coimbra, em 1772, e, para o Brasil, através dos seus "*egressos*" (pp.147-198).

Para a presente tese, interessada em arte, constata-se que os saberes da arte foram introduzidos na Enciclopédia iluminista, calando-se a respeito dos dogmas, dos saberes e dos deveres derivados da teologia, em geral. Ela abriu, no lugar da teologia, espaço para o desenho e a atividade artística, de forma especial para àquela que poderia ser acoplada à produção e ao mercado, tornando-se possível o acesso, em rápidos currículos e manuais, à criatividade pura universal individual, com o compromisso implícito que essa criação pura, pudesse alimentar a nova infra-estrutura

---

675 - As discussões e conflitos, segundo Souza Campos (1954, 91), acompanham a universidade no Ocidente desde a sua origem pois. "*eram de tal ordem as dissenções dos estudantes de várias disciplinas, que a cidade (de Bolonha) foi dividida em duas partes, uma reservada aos '**legista**s' outro aos '**artistas**' (medicina, filosofia, astrologia e matemática...)*".

676 - Nas colônias latino-americanas sob o domínio da Espanha isso aconteceu cedo, pois em 1531 instalou a de São Domingos e em 1551 as do México e de Lima. Tratava-se da universidade teológica escolástica, destinada as regiões nas quais o ameríndio havia chegado até as sociedades teológicas de base social e cultural complexas, como dos maias, dos astecas e dos incas Mas as primeiras universidades implantadas no Novo Mundo vieram depuradas e controladas, no seu antagonismo, pela Inquisição, e reforçadas e estimuladas pelos instrumentos sofisticados da Propaganda da Fé desencadeada pela Contra-Reforma do Concilio de Trento. Essa universidade podia funcionar acima e por fora dos problemas de toda ordem efetivadas na América pela cultura européia.

677 - Justo Prieto escreveu (1942, p. 48) "*las universidades de la América Latina, son de acción casi nula con relación a los grandes impulsos de la civilización*"

678 - Segundo Marilena Chaui "*a legitimidade da universidade moderna fundou-se na conquista da idéia da autonomia do saber em face da religião e do Estado, portanto na idéia de um conhecimento guiado por sua própria lógica, por necessidades imanentes a ele, tanto do ponto de vista de sua invenção ou descoberta como de sua transmissão*" in http://www.andes.org.br/marilenachaui.htm em 19.09.2001

industrial emergente na manufatura[679]. O sentido primitivo das artes na universidade escolástica medieval foi subvertido em várias direções. Uma, a arte passou a referir-se à criatividade humana pura, desvinculada no sentido acadêmico da atividade médica, dos saberes filosóficos e matemáticos. Outra, pelo novo sentido da arte, o artista individual e separou-se do artesão. Os artesões, por sua vez, receberam autonomia profissional das guildas, rompendo os seus segredos e vínculos institucionais de juramentos religiosos[680]. Alem disso, a transmissão lenta e repetitiva dos saberes artesanais, se sistematizou e se constituiu em métodos, dirigidos pela razão, para introduzir o candidato aos ofícios criativos. A razão deu oportunidade para Denis Diderot discorrer sobre o '*Belo*' valendo-se das idéias provenientes da nova concepção de arte.

A universidade começou a ser sustentada pelas concepções e representações da natureza dominada pela vontade humana da qual decorrem a sociedade e o Estado, após a Revolução Francesa, e não mais das concepções e representações da natureza, criada e comandada pela vontade divina. Na época, Fichte escreveu (1984: 305): "*liberdade significa: não há natureza acima da vontade, esta é sua única criadora possível, por isso, em geral, não há natureza absoluta, não há natureza a não ser como principado. Quem afirma uma natureza absoluta, pode no máximo, deixar para a inteligência a contemplação*". Como essa vontade, é potencialmente condicionada e condicionável, existe, pois, a necessidade de alcançar-lhe os instrumentos para construir uma certa unidade e coerência na totalidade das vontades incluídas nesse Estado-nação[681]. O instrumento por excelência, para construir essa unidade possível, sempre foi a educação institucional.

> *"Talvez seja bom nomear logo o meio: o* ***estado de direito*** *deve tornar-se pura e simplesmente o estado* ***de todos****; para*

[679] - A arte teve de fazer escolhas segundo Zílio (1998 : 75) "*com o advento da manufatura, a arte tem sua posição na sociedade problematizada. Para os enciclopedistas, por exemplo, é designada como modalidade tanto do trabalho intelectual quanto manual*".

[680] - Para entender essa relação, entre as corporações de arte e religião, remete-se à leitura dos códigos da Academia de Vasari. Conferir CD-ROM 5- LEIS - Arquivo 1563.

[681] - Como escreveu Gauer (2001, p.286) partir de Max Weber que "*uma Nação é uma construção cultural, uma comunidade política imaginada e construída a partir de um território e de uma população juridicamente determinada*". Já Nicolet problematizou (1994, pp. 12/8) o termo '**nação**' transformando-o numa '*representação'* e uma '*palavra itinerante*' ao sabor das idéias republicanas que se desenvolveram de 1789 até 1924 na França.

> *isso nem todos estão aptos; portanto, é exigida de imediato uma formação de todos para esse fim,* ***educação*** *– esclarecida, à qual seja indicado seu alvo determinado*." (FICHTE, 1984: 311)

A educação esclarecida e esclarecedora liga e transforma a singularidade do cidadão em direção a um 'vir-a-ser' do ***estado*** de ***todos***, um estado de um '*NÓS*' homogeneizado. Esse instrumento educacional foi confiado aos intelectuais.

> *"Se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos é porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e global. Suas ações são, portanto, distintas daqueles que encarnam a memória coletiva. Enquanto esses são especialistas que se voltam para uma vivência imediata, aqueles se orientam no sentido de elaborar um conhecimento de caráter globalizante. Entretanto, é fundamental entender que essas duas instâncias são distintas, mas não forçosamente antagônicos. Colocar o intelectual como mediador simbólico implica apreendermos a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica*." (ORTIZ, 1985: 139/40).

Os intelectuais brasileiros receberam a atenção de muitos dos seus pares concorrentes, tanto brasileiros como estrangeiros. Entre os últimos, quem se debruçou diretamente sobre o tema foi Daniel Pécaut[682]. Entre os intelectuais brasileiros selecionou-se as obras citadas acima de 1985 e 1991 de Renato Ortiz. O tema também foi abordado diretamente por Sérgio Miceli, focando a sua atenção para a classe dirigente (1984) e em relação à sua imagem (1996). Raquel Gandini, tratou deles, nas suas obras de abrangência nacional, ao estudar (1995) a Revista de Estudos Pedagógicos. Intelectuais individuais, como o ministro Gustavo Capanema, foram estudados pelo grupo liderado por Ângela Gomes (2000).

No projeto colonial luso para o atual território do Brasil, não existia a massa crítica indígena concorrente que exigisse a implementação da universidade. *"As populações que Portugal encontrou em rudimentar estágio de civilização nem sequer comportariam um sistema de instrução destinada ao ensino de leitura, escrita e*

[682] - A obra de Pécaut teve várias edições em português, seguindo-se aqui a de 1990.

*contas"* como comentaram Soares et Silva (1992: 20). Não havia pois, lugar, nem necessidade, para a universidade no Brasil, bastando a lei para comandar a realidade.

O jesuíta, que atuou no Brasil colonial, era egresso e agente da universidade teológica. Durante o período colonial o ensino ministrado pelas ordens religiosas tinha por objetivo reproduzir a sua própria teleologia, implícita em cursos que aperfeiçoavam as virtudes intelectuais dos seus membros[683]. A atividade crítica seria um contrasenso e um perigo, na ordem que não podia ser questionada[684], como aquela instalado no Brasil colonial e imperial.

Os projetos de cursos superiores no Brasil colonial foram pontuais como aquele da iniciativa de Maurício de Nassau[685], em 1637. A distância geográfica da colônia brasileira da metrópole, o pouco prestígio social, cultural e econômico dos colonos, não recomendava a constituição de universidades para além-mar[686]. Como escreveram Souza Neves (1954) e Tobias (1972), os que desejassem superar todos esses obstáculos, deveriam deslocar-se, com altos custos pessoais, para a Metrópole ou mais especificamente para Coimbra. As reformas do Marques do Pombal, em 1772, não tiveram condições de se institucionalizar no Brasil, cujo ouro já não pertencia a Portugal, comprometido, que estava, com a Inglaterra[687].

---

683 - Ruth Gauer escreveu (2001 p. 91) que "*a educação proposta pelos jesuítas era guiada pela santidade do espírito e não pelo conhecimento técnico*".

684 - A reação a esse ensino em Portugal veio, num refluxo, ou implosão, para recobrir o vácuo deixado pelos jesuítas através da Reforma de Coimbra em 1772, estudada por Ruth Gauer (2001: 101-145 ). Ao acompanhar após essa reforma os Egressos de Coimbra na sua ação, ela constata que vários deles foram artífices da independência no Brasil

685 - Segundo Carneiro (1972: 60 )"*João Maurício de Nassau reuniu um conjunto cuidadosamente selecionado, quarenta e seis professores, intelectuais, sábios, cientistas, artistas e oficiais de ofício da Holanda, todos com funções especificas [..] meia dúzia de pintores, incluindo Post e Albert Eckhout, encheram seus portifólios com desenhos de todos os aspectos da vida e da cultura locais*"

686 - A carência da universidade no Brasil trouxe várias vantagens a Portugal, como Fávero escreveu (1980, p. 32) "*Quanto aos estudos superiores, sempre pareceu à política da Metrópole conveniente, senão necessário, mantê-los centralizados em sua velha universidade para onde começaram a afluir, desde o início do século XVII, estudantes brasileiros, representantes das classes mais abastadas. Assim sendo, a Universidade de Coimbra, passa a ter um papel de grande importância na formação de nossas elites culturais; nela formaram-se quase todos os homens graduados no Brasil nos primeiros séculos de nossa existência, até os primeiros anos do século XIX*".

687 - O ouro do Brasil, foi gasto por Portugal sem deixar vantagens permanentes nem para a metrópole, nem para a colônia, pois segundo Faoro (1975 pp.224/6) *"O ouro chega ao Tejo para ganhar velocidade na sua corrida, rumo a Inglaterra, à Holanda, França... Diversos tratados que culminam na convenção de Methuen (1703), preparados desde 1642, entrega à metrópole à tutela inglesa, por via daquela, a colônia. O direito de comércio reciproco, fixado em 1642, se completa em 1654, na livre navegação de navios britânicos ao Brasil. Com o mecanismo diplomático, o ouro do Brasil correrá para a Inglaterra, em pagamento da diferença do comércio, ouro que verterá no mundo a supremacia da era industrial, sob o comando do Tâmisa"*.

Uma vez proclamada a independência, o império brasileiro escancarou de vez a sua economia para Inglaterra, trocando a dependência política e cultural portuguesa, pela francesa, segundo Mota (1980: 254). Esse espírito animou a instalação dos primeiros cursos superiores da corte[688] no Brasil. Segundo Morales de los Rios Filho (1938: 78), houve a proposta de um '*Instituto Brasílico*' na Constituinte de 1823[689]. Nesse contexto dependente e concentrador, ignorou-se a universidade pós-iluminista, como Teixeira afirmou (1989: 98)

> *"Seja Comte, seja Humboldt, seja Newman, o que se debatia no século XIX era a Nova Universidade devotada à pesquisa e a ciência que iria reformular o conhecimento humano em todos os campos do saber e, além disto, criar a consciência das culturas nacionais, em face do ressurgimento das línguas vernáculas na cultura e do surgimento das nações para seu apogeu presente. Saímos da cultura greco-latina para a cultura vernácula, primeiro; depois para a cultura científica, e foi esse movimento que o Brasil ignorou, vivendo, de 1808 a 1922, sem as instituições destinadas a formular a ministrar, no nível superior a cultura nacional e a cultura científica pura, ou básica, ou 'desinteressada', no sentido de não apenas aplicada"*.

Tanto Almeida Júnior (1956: 222), como Morales de los Rios, (1938: 276/7) citam Rui Barbosa que em 1882, descreveu as escolas superiores mantidas na corte pelo Império, num calamitoso estado moral e físico onde "*os tetos das nossas faculdades cobrem abusos inauditos, escândalos tradicionais, quebras intoleráveis da lei perpetradas pela incúria de uns e legitimadas pelo silêncio de outros*". Os políticos do final do Império encarregaram-se de denunciar o projeto civilizatório do regime

---

[688] - Ruiz Silveira estudou a universidade brasileira e a intenção da extensão, se debruça, de forma particular, sobre a interação do estudante com a sociedade, no espaço da universidade brasileira. Na origem, da possibilidade dessa interação, registra (1987, p.20) que "*com a vinda da Corte(..) o objetivo básico era, nessa época, a formação especializada e a preparação dos estudantes para que pudessem ser úteis principalmente ao serviço público. Além de seu caráter prático e imediatista, as escolas superiores circunscreviam-se a uma parte limitada do território, ou seja, a Bahia e o Rio de Janeiro, e não havia empenho para criação de uma universidade, pois se receava que a universidade facilitasse o rompimento dos laços que uniam a sociedade brasileira à Corte de Lisboa. O ensino superior ficou limitado na sua expansão, pelos colonizadores, que se serviam dessas instituições em benefício próprio*".

[689] - Durante a 1ª Constituição Brasileira, em 1823, houve a proposta de uma universidade, na forma do Instituto Brasílico. Conforme escreve Morales de los Rios Filho (1938, p.78) "*na sessão da Assembléia Constituinte e Legislativa de 04 de novembro de 1823, o deputado por Minas Gerais, Manuel Ferreira da Câmara de Bittencourt e Sá, apresentou um projeto criando o Instituto Brasílico, espécie de universidade constituída das academias médico-cirúrgicas, militar, de marinha e de pintura que já existem nessa corte"*. A proposta não progrediu e a Constituinte foi dissolvida por D. Pedro I. Parece evidente alusão ao *Institut de France*, ao menos no nome.

comandado por D. Pedro II[690]. Após a abolição da escravidão, um dos últimos atos do Imperador foi tentar organizar a universidade brasileira. Essa idéia imperial foi engavetada com a proclamação da República.

O regime republicano estimulou a criação de cursos superiores nas antigas '*províncias*', elevadas a '*estados'*, pelo decreto n.º 1 da República. São as '*escolas livres'*, como efeito do Decreto federal nº 1.232 de 02.01.1891 e que a Lei Federal nº 173, de 10.09.1893, que repassou a responsabilidade das mantenedoras para os civis.

Uma dessas mantenedoras civis conseguiu criar, em 1909, na cidade de Manaus, a primeira universidade local do Brasil[691]. A idéia da universidade brasileira foi retomada no âmbito nacional em 1915, mas de forma legal e tímida, sem conseqüências práticas e nacionais. A criação da Universidade do Rio de Janeiro pelo Decreto nº 14.343, de 07.09.1920, reuniu alguns cursos superiores livres da capital federal[692]. O paradigma, que sustentava uma universidade dessa natureza, estava muito longe da potência de um projeto civilizatório, matriz para a totalidade da cultura brasileira.

> *"Uma das funções primaciais da universidade é cultivar e transmitir a cultura comum; não havendo o Brasil criado a Universidade, mas apenas cursos profissionais superiores, deixou de ter o órgão matriz da cultura nacional a qual elabora pelo cultivo da língua, da literatura e das ciências naturais e sociais da universidade*." (TEIXEIRA, 1989: 74).

---

[690] - No final do segundo Império surgiram fortes resistências ao regime e ao projeto civilizatório que ele vinha anunciando desde a sua origem. Joaquim Nabuco foi uma voz dessa resistência ao escrever *"a acusação que eu faço e esse déspota constitucional, é de não ser ele um déspota civilizador; é de não ter resolução ou vontade de romper as ficções de um parlamentarismo fraudulento, como ele sabe que é o nosso, para procurar o povo nas suas senzalas ou seus mocambos e visitar a nação no seu leito de paralítica"*. In Faoro, 1975 p. 361.

[691] - Cunha, 1980, p.177.

[692] - Um quarto de século depois da proclamação da República existe uma tênue vontade oficial, apontando debilmente para uma universidade brasileira. Nagle afirmou (1976, pp.128/9) *"só em 1915 se formaliza, de maneira lacônica e simplificada, o projeto de criação de universidade, com efeito, pelo art. 6º do Decreto nº 11.530 de 18.03.1915 se afirma o seguinte: 'O governo Federal, quando achar oportuno, reunirá em Universidade as Escolas Politécnicas e de Medicina do Rio de Janeiro, incorporando a elas umas das Faculdades Livres de Direito'. Com base nesse dispositivo, o Governo Federal criará em 1920, a Universidade do Rio de Janeiro, o momento foi oportuno para estabelecer a nova modalidade de ensino superior, o que se deu com o Decreto nº 14.343, de 07 de setembro de 1920 (...). As suas influências se limitaram ao reduzido grupo de pessoas e instituições abrangidas pela nova organização*".

A universidade pode desempenhar, tanto o papel de instrumento de consolidação da ordem social vigente, como atuar na qualidade de órgão transformador, no dizer de Darcy Ribeiro (1982: 173). A interpretação de que a universidade poderia representar um motor potente para o desenvolvimento nacional reforçou o exacerbado nacionalismo da Era Vargas, como depois o Regime Militar, na década de 1960. O progresso seria o resultado da aplicação da ciência através da tecnologia. A exemplo de muitos países capitalistas, a universidade tornou-se um instrumento de utilização do saber e não uma instância de saber. Fávero, (1980: 23), escreveu "*nos países capitalistas, as instituições universitárias vivem sempre numa situação de ambigüidade, podendo se apresentar ora como instrumento de utilização do saber, no sentido da eficácia, ora como instância de saber, de geradora de conhecimento*". Ambigüidade que se confundia com o ecletismo que Mário de Andrade fustigava (1955: 13) na época do Estado Novo como "*acomodatício e máscara de todas as covardias*". Para tirar essa máscara de todas as covardias do ecletismo, era necessário gerar, preliminarmente, uma identidade do universo acadêmico adequado para o seu efetivo funcionamento[693]. Para Ortiz (1985: 40), "*não é por acaso que a USP é fundada nos anos 30. Ela corresponde à criação de um espaço institucional onde se ensinam técnicas e regras específicas ao universo acadêmico*". Era primordial gerar o *habitus* acadêmico brasileiro. Para esse *habitus* acadêmico universitário brasileiro, a democracia ficava apenas nos discursos motivadores, como Teixeira afirmou (1994: 170). De fato, a democracia foi substituída por um nacionalismo populista corporativo e acomodatício.

Tanto para Fichte (1984: 311) como para Hegel (1980: 133), toda a ação seria perigosa se não fosse vetorizada por essa força sobre-humana coletivizadora do Estado. Fica claro que a modernização do Estado nada tinha a ver efetivamente com a democratização do Estado. No Brasil, o próprio Getúlio Vargas foi explícito quando proclamou, no dia 08 de setembro de 1933, que "*a chave de toda a organização*

[693] - A universidade brasileira, submetida ao regime militar brasileiro, serviu de cenário para a **GOMES,** Roberto, **Alegres memórias de um cadáver**. Curitiba : Criar, 1981 140 p. Essa obra foi analisada, antes da edição, por DACANAL, José Hildebrando «Um cadáver na universidade» in Correio do Povo **Caderno de Sábado** Volume , ano VII, nº 606, 08.03.1980, p. 2, onde ele afirmou que "*num país dependente as universidades estão destinadas a receber e não a produzir ciência, mesmo porque não teriam para quem vender suas invenções e teorias*".

*política moderna é a segurança e eficiência desse equilíbrio. Onde ele faltar, há perturbação, entrechoques e dispersão de energias*". Esse equilíbrio, fixado de antemão por cima e por fora e mantido pela segurança do Estado, só podia, gerar uma universidade para ser mais um instrumento coletivizador e corporativo a serviço da segurança do Estado e não da liberdade do cidadão. No campo das artes, os próprios artistas eruditos passariam a ser os seus intelectuais e os seus agentes. A Revolução de 1930 fez passar o intelectual e os artistas da sua situação deprimida e de submissão, em que se encontravam em relação às mantenedoras dos cursos superiores livres da Primeira Republica, para a condição de agentes controladores da instituição universitária. O intelectual permanecia como um longo braço do Estado brasileiro, constituído dentro da universidade e para a universidade controlada pelo Estado[694]. No campo da ética é necessário pensar em Lück (1985: 148) ao afirmar *"o que acontece na escola depende, diretamente, e é influenciado efetivamente pela maneira como os organismos controladores a concebem e sobre ela atuam*". Se o intelectual e o artista ganharam esse espaço, esse lugar e essa instituição, não escaparão de um permanente reexame das '*articulações entre o campo intelectual e a esfera política*', como Pécaut as concebeu (1990: 33)[695]. Quando a arte é levada para escola, Ana Mae Barbosa conceitua (1983: 1090), a obra desses intelectuais, como a "*pedagogização da arte'*[696].Touraine os recoloca no seu devido lugar (1992: 185), pois, "*os intelectuais se identificaram tão completamente com a imagem racionalista, iluminista da modernidade, e após terem triunfado juntos se decompuseram como ela, ao passo que as condutas sociais e culturais em todas as partes do mundo se deixam cada vez menos conduzir por essa representação*". Uma dessas condutas culturais possui umas das suas melhores expressões na ação e na obra do artista.

[694] - Com abertura dos duzentos mil documentos do arquivo pessoal de Gustavo Capanema (Gomes, 2000: 38), essa cooptação do intelectual dessa época, vista com olhos tão críticos por Faoro, pode ser revisitada e contemplada por outros olhares.

[695] No final do presente capítulo segue-se a pauta de Ortiz (1995: 139) nesse reexame e que ficará mais clara diante da interação dos agentes intelectuais artistas face à universidade.

[696] - Ana Mae Barbosa ao estudar a arte educação no Brasil verifica (in Zanini, 1983 p. 1090) que "*O Estado Novo (1937-1945) é o início da pedagogização numa utilização instrumental da arte na escola treinar o olho e a visão ou para a liberação emocional"*

### *3.2 – A universidade e a emergência dos agentes intelectuais artistas*

Apesar de toda a longa marcha do artista, para que a sua competência como erudito fosse reconhecida, não há registro da presença da arte na universidade antes do século XX. Arte na concepção atual e campo do saber autônomo, em pé de igualdade com o intelectual de outros campos na universidade. Não há motivo de estranheza, pois no final do século XX, é ainda pouco comum a sua presença no interior da universidade[697], em especial nos postos do seu poder político-burocrático ou na universidade de iniciativa do capital privado[698].

Um outro caminho seria de o artista constituir a sua própria universidade. Essa possibilidade é sustentada pelos conceitos que classificam as universidades a partir de suportes em paradigmas sociais e ideológicas. Segundo Tobias (1972: 405), "*Cinco são as conceituações da universidade: docente, artística, social radical, marxista e verdadeira-investigação-docência*". É lógico que numa universidade de artes, os postos, as representações, as articulações entre a esfera artística, intelectual com a política, apresentam-se completamente diferentes do que nas instituições sustentadas numa junção desconexa, eclética e arbitrária de saberes, denominada atualmente de universidade[699] e comandada apenas por um gerenciamento administrativo.

Mas essa '*universidade de arte*' corre o risco do reducionismo e do retorno à '*academia de arte*' que é possível seguir até 1930, em Nikolaus Pevsner (1982). Nessa academia é possível acompanhar o nível intelectual atingido pelos seus membros, nos discursos dos acadêmicos da Real Academia Francesa e que foram reeditados (1996) por Alain Merot. No Brasil, seguem-se as condições específicas dos artistas plásticos através da obra de José Carlos Durand (1989). Existe uma literatura brasileira ao redor das academias. As obras de Affonso Taunay (1956) como a de Adolfo Morales

---

[697] - Para se dar conta dessa dificuldade das artes plásticas na universidade convém consultar os processos relativos aos cursos superiores de artes visuais que passaram pelo CNE durante a década de 1990. Consultar revista do CNE – DOCUMENTA - Ministério de Educação - Brasília.

[698] - Na documentação brasileira são raros ou pouco expressivos os cursos de bacharelado em Artes Visuais que continuem a ser mantidos pelo capital de iniciativa privada sem algum apoio oficial.

[699] - Teixeira, 1989: 74.

de los Rios Filho (1938) e a de Gean Maria Bittencourt (1967), estudaram a vida e as obras dos artistas da Missão Artística Francesa, constituindo os clássicos das condições do artista brasileiro como intelectuais. Angyone Costa realizou, em 1927, uma série de entrevistas com perguntas padronizadas que submeteu aos principais expoentes da academia, ligados às artes plásticas da época,. Dois anos após foi lançada obra de Gonzaga Duque[700] com uma leitura estética mais apurada do pensamento dos artistas estudados. Antônio Parreiras contextualizou os artistas de sua época, na sua autobiografia (1943) e numa visão muito autônoma.

### *3.2.1 - A institucionalização do artista como intelectual*

Durante o fugaz apogeu do Renascimento italiano, o artista plástico ganhou contornos como intelectual na obra de Leonardo da Vinci (1452-1519), que lançou uma ponte entre o artesão medieval e o espaço do filósofo das academias[701] afirmando que «*a pintura é o maior dos raciocínios mentais*»[702]. Com essa ponte, entre o mundo empírico da pintura e o pensamento, tão bem estuda por Paul Valery em "Introdução ao método de Leonardo da Vinci"[703] começaram a proliferar as academias[704] de Artes Plásticas, como a de Florença [705] por obra, em 1563, de Giorgio Vasari (1511-1574). O autor da obra '*Vida dos Pintores, Escultores e Arquitetos*' permitia generalizações, comparações e percepção de regras que comandam o exercício prático das Artes Plásticas[706]. Em Bolonha, os Carracci organizam, em 1582, a *Accademia Del Inncamminati,* formada por artistas plásticos

---

[700] - **GONZAGA DUQUE. Contemporâneos** (pintores e escultores). Rio de Janeiro : Benedito De Souza, 1929

[701] - Vários autores, como Pevsner, (1982 pp. 32-35), discutem se Leonardo da Vinci e seus discípulos fundaram uma academia de arte.

[702] - Vinci, 1944, p. 65, afirmação 111.

[703] - VALÉRY, Paul (1871-1945) **Introdução ao método de Leonardo da Vinci** (Ed. Bilíngüe) São Paulo : editora 34, 1998 256 p.

[704] - Para Pevsner (1982, p, 25) "*a noção moderna de academia não é similar ao sentido dado no Cinquecento. Ao mencionar uma academia hoje, se alude geralmente a uma instituição real ou governamental para a promoção da ciência, da arte, uma universidade ou escola pública de arte*". Na Itália Renascentista era um grupo que se reunia para o cultivo das letras, ciências ou arte. Pevsner, 1982, p, 25

[705] - É a primeira da qual se conhece o estatuto (***Capitoli et Ordine dellÁcademia et Compagnia dell'Arte del Disegno***). Reproduzido no original italiano em Pevsner (1982 pp. 197 – 203) Ver esse estatuto em CD-ROM 5 LEIS Pasta 1563-1931b Arquivo 1563

[706] - Pevsner ressalta (1982 p. 50) *"um fato característico que Vasari, o promotor da historiografia da arte da arte, seja o criador da primeira academia de arte. As* ***Vidas*** *culminam, depois de longa preparação, em Miguel Ângelo como o último e o maior dos gênios. Os artistas maneiristas, e é o que significa maneirismo, tratam de aderir à* ***maneira*** *estabelecida pelos mestres de idade de Ouro*".

que tentavam aproximar os pintores[707] do paradigma das multisseculares '*nações*' e dos '*grêmios'* da universidade. Em Roma, a Academia de São Lucas[708] iniciou em 14 de novembro de 1593 (Pevsner, 1982: 53).

Na França, os pintores receberam as cartas régias em 1648 que os colocavam na mesma hierarquia das universidades[709]. A proteção real dava-lhes o direito de formação, exercício da sua arte, vender a sua produção e ter alunos. Segundo Laurent, (1983: 15). "*a 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' era uma associação de artistas que haviam se agrupado espontaneamente, com o objetivo de interesse privado, na defesa de sua liberdade profissional*". Sob a liderança de Le Brun e da tutela do ministro Colbert, obtiveram, em 1663, o direito do rei da França de exercer o monopólio artístico na França[710]. Em 30 de dezembro de 1671, são os arquitetos que criam a sua academia[711].

Na Academia Real Francesa, o interesse pela especulação teórica levou os pintores a fazer leituras conceituais estudando e comparando quadros. Esses discursos de membros da '*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*'[712] foram impressos em várias ocasiões, inclusive em 1996, quando Merot os reuniu, estudou e os publicou[713]. A expectativa, desses discursos, era induzir a competência do pintor para que esse fosse capaz de *formar, na mente, um quadro antes de pintá-lo* e para a

---

[707] - Em Bolonha predominava o atelier, o fazer artístico, sobre o teórico, pois Pevsner chegou a conclusão (1982, pp.64/5) de que "*se distribuíam prêmios e havia certas conferências sobre perspectiva, arquitetura e anatomia(...) .Parece haver-se originado do atelier dos três Carracci e pode ser que nunca se separou completamente dele (...) A idéia da dar instrução teórica procede de Florença e Roma, que dizer das academias publicas de arte, e o cursos do natural, destas e das famosas reuniões privadas no estúdios dos artistas*" .

[708] - As guildas medievais de pintores possuem como patrono São Lucas, o mesmo dos médicos. Segundo a tradição, o evangelista São Lucas era médico e ao mesmo tempo teria feito o retrato (ícone) da Virgem Maria.

[709] - A academia ganhava, com essas cartas régias, o mesmo status da universidade, pois segundo Gomes (2001, p.123) as *"universidades dependiam inicialmente de autorização para funcionar. Ora, as mais importantes autoridades dessa época eram o papa e o rei. Sem a chancela de um ou de outro, ou dos dois, ao mesmo tempo, a universidade não poderia existir, uma vez que os títulos por ela conferidos (bachelier, licentia docendi – outorga da licença para o cargo de magister – e doctoris) eram reconhecidos em todo lugar, desde que chancelados pelo papa ou pelo rei"*.

[710] - Pevsner registra (1982, p. 70) a associação do poder da arte à Academia "*Colbert obteve um "Arrêt de Conseil" (08 de fevereiro de 1663), ordenando a todos os pintores com privilégios da corte que se unissem à academia, caso contrário, perderia seus privilégios*".

[711] - Depois da Academia Francesa(1635) e da Pintura e Escultura(27.01.1648), foi crida a de Dança (1661), a das Inscrições e Belas Letras (1663), das Ciências (1666), de Musica (28.06.1669) de Arquitetura (30.12.1691). Pevsner, 1982, p. 71 Site: http://www.institut-de-france.fr/

[712] - Pevsner enfatiza (1982 p. 70) nessas conferências um instrumento de poder do artista erudito contra o artesão "*Organizando conferências sobre assuntos teóricos, os acadêmicos esperavam aborrecer os mestres (artesões) até faze-los desistir das reuniões"*.

[713] - MEROT, Alain (edit.) **Les conférences de l'Academie royale de peinture et esculpture au XVII[e] siècle**. Paris: RNSBA,1996, 533 p

sua obra fosse portadora desse pensamento. O quadro, nascido da mente do pintor, seria capaz de transportar e de traduzir numa comunicação falada e escrita esse pensamento, seguindo o preceito clássico da "*Ut pictura pœsis*"[714]. A partir de 1673, as exposições públicas bienais, organizadas pela Academia (*Salon*), são acompanhadas de um catálogo impresso, tornando mais explícito esse discurso visual dos pintores. O pintor continuava o '*maior dos raciocínios mentais'* de Leonardo e que se inscreve nas preocupações que Pächt examinou (1986 e 1994)[715] e Recht resumiu (1998: 11): '*a palavra guia o olhar*'[716].

Se de um lado o artista se aproximava cada vez mais da erudição e do espaço mental que a universidade exigia da sua competência intelectual para faze-lo circular e universalizá-lo, nem por isso as portas dessa universidade se abriram para ele. A condição social do artista e o de trabalhar a sua obra com as mãos, exigiram ainda outras condições através da distinção de cidadão na reação à industrialização e ao capitalismo promovida pelo Estado burguês. Para Touraine (1992: 250) "*o capitalismo desempenhou um papel tão importante que se poderia fazer do burguês uma figura oposta à sua, pelo fato de este ser o homem da vida privada, da consciência e do olhar, da família e da piedade*". Esse homem reivindicou como cidadão que o Estado fosse a guarda da sua autonomia. Essa guarda da autonomia do cidadão só poderia favorecer o Estado, como argumenta Tocqueville, "*uma nação não poder ser forte por muito tempo quando é débil o homem*" (in Gauer, 2001: 304). Para Faoro (1975: 734). *"na transição de uma estrutura a outra, a nota tônica se desviou – o indivíduo, de súdito passa a cidadão, com a correspondente mudança converter-se o Estado, de senhor a servidor, guarda da autonomia do homem livre".* Essa transformação do ***súdito*** em ***cidadão*** atingiu um ponto crítico e visível nas mudanças que as instituições

---

[714] - Nessa concepção não existe contradição entre artes visuais e a palavra como poesia. Segundo Plutarco in Compagnon (1996, p. 52) "*Simonides chamou a pintura de poesia silenciosa e a poesia de pintura que fala, pois a pintura pinta as ações enquanto elas acontecem, as palavras as descrevem uma vez terminadas*".

[715] - **PÄCHT,** Otto**. Historia del arte y metodologia.** Madrid : Alianza Forma 1986 127p
----------**Questions de méthode en histoire de l'art.** Paris : Macula, 1994 164p

[716] - Recht afirmou (1998, p. 11) "*o olhar, como se sabe, não é um dado primário : a descrição não é o resultado do exercício do olhar, mas ao contrário é fazendo o esforço de descrição que se acaba vendo bem. Mobilizando conjuntamente as faculdades visuais e a capacidade para encontrar um equivalente lingüístico e as formas plásticas, transformamos a obra de arte em objeto de conhecimento*".

sofreram a partir da Revolução Francesa[717]. Nessa nova cultura, em oposição à lógica industrial, exigiu também a distinção e a distribuição dessas tarefas entre cidadãos que, apesar delas, permaneciam iguais entre si[718]. Coube ao artista a tarefa da criação pura, em oposição ao artesão que reproduzia, as criações únicas do artista, como múltiplos e a serem consumidos pela industria cultural. Assim, o pintor-artista concebia as gravuras para a imprensa para ilustrações da Enciclopédia Francesa[719]. O Estado tomou a si a tarefa da educação desse ***cidadão autônomo***. Nessa educação, constava a educação estética, por meio do estímulo, da guarda e da ostentação de sua produção única. Inicialmente, através da academia de arte, e depois, na universidade sob seu controle.

Ao acabar com as instituições reais e ao mesmo tempo desobrigar o artista da necessidade de pertencer a uma guilda como súdito juramentado, a Revolução Francesa impulsionou um grupo deles a se articular autônomo e contratualmente como cidadãos, ao redor da liderança política, burocrática e artística de Jacques Louis David (1748-1825). No seu atelier tentou constituir um grupo heterogêneo de cidadãos que teve o mesmo destino do impulso revolucionário de 1789. As profundas perturbações políticas, sociais e culturais da Revolução Francesa encontraram uma provisória síntese em Napoleão Bonaparte. Essa síntese recolocou burocraticamente o setor das Artes Plásticas no interior desse Estado moderno, produzindo uma nova representação da sua própria unidade e vontade contratual. Essa representação foi comanda pelo '*Institut de France*' criado em 1795. Ele foi reformulado em 23.01.1803 com quatro Academias[720]. Entre elas a '*Académie Beaux-arts*'. Esta gerou em 1816,

---

[717] - Umas das distinções e características do neo-liberalismo é o de transformar em **indivíduo**, esse **cidadão**, saído da Revolução Francesa.

[718] - Ou como escrevia Duchamp (1991, p. 236) *" emancipado há mais de um século, o artista de hoje em dia se apresenta como um homem livre, dotado das mesmas prerrogativas que o cidadão comum e fala de igual para igual com o comprador de suas obras"*

[719] - O desenhista preparava cartões para tapetes, o escultor criava modelos a serem reproduzidos pelas oficinas de objetos, como as peças de porcelanas a partir de 1715. A burguesia emergente, se apropriou, dessa produção conceitual-visual, para difundi-la na busca de democratização, onde o nobre é substituído pelo burguês e os palácios pela residência individual. Os arquitetos projetavam essas residências que seriam divulgadas pelos periódicos e construídos em série pelos oficiais práticos para a nova clientela que podia pagar esse tipo de produção. Essa produção enveredava, cada mais, para o múltiplo e o serial, tornando-se assim cada vez mais barata e acessível a um grande público. Esse conjunto reflui para o espaço público da promoção cultural, da memória e da guarda pelo Estado dos bens simbólicos significativos produzidos pelo artista criador que se constituiu como um dos seus cidadãos.

[720] - Morales de los Rios Filho afirma (1938, p. 59) que *"a 23 de janeiro de 1803 passou o Instituto de França a ter quatro academias ou classes: Ciências Físicas e Matemática, Língua e Literatura Francesas, História e Literatura Antiga e Belas Artes, formando verdadeira república federativa"*.

depois da queda de Napoleão I, a '*École de Beaux-arts*'[721]. Ela foi regulamentada em 1819[722] e reformulada em 1863, por Napoleão III, ao mesmo tempo em que, por sua iniciativa, a partir do dia 13 de novembro desse ano, acontecia o "*Salon des refuses*". Sob a influência de Paris, os países com maior poder industrial começaram a repensar e reformular as suas antigas academias. A arte passou a ser referência constante do pensamento dos intelectuais, entre eles Emmanuel Kant (1724-1804) e um século depois, Frederico Nietzsche (1844-1900), reforçaram e consagraram a autonomia do artista.

### *3.2.2 – O intelectual artista se institucionaliza no Brasil*

O artista brasileiro iniciou o processo de reconhecimento público da sua condição de intelectual a partir da Missão Artística Francesa. Ao estudar os integrantes dessa Missão, nas obras Morales de los Rios Filho - (1938) - de Taunay – (1956) - e Bittencourt - (1967), verifica-se que esses intelectuais e artistas franceses realizaram a sua formação nas grandes contradições e nos conflitos da Revolução de 1789, na qual haviam sido personagens ativos no campo das artes. Forjaram-se como cidadãos num regime revolucionário, triunfaram na síntese napoleônica e, depois de sua derrota, foram alijados do Estado francês pelo regime dos Bourbons. Com esse histórico de contradições aportaram ao Brasil em 1816 É de se imaginar as dificuldades e os constrangimentos de um grupo de intelectuais e artistas franceses ao se deslocar para o Brasil. Pois na colônia portuguesa estavam retornando para uma cultura que haviam tentado a abolir na França, além de serem representantes de uma nação que havia expulsado a corte portuguesa da Europa. Agora, deveriam servir a essa corte traumatizada, parada no tempo e para quem não havia ***cidadãos*** mas, no máximo, ***súditos***, cuja mentalidade pública era orientada pelo "*pátrio poder"* (Gauer, 2001: 177). Essas condições constrangedoras, talvez, tenham levado os membros da Missão a resistir que os seus nomes fossem usados como docentes de uma academia real. O que parece certo, segundo Mello de Souza (1997, p. 54), é que "*não há indícios de que o ensino artístico fosse a missão primordial dos artistas franceses nos*

[721] - Laurent, 1983, pp. 33-5 e Monnier, 1995, pp. 45-6.

[722] - Laurent, 1983, anexo III

*primeiros anos de sua estada no Brasil*'. E mesmo que houvesse essa intenção, os artistas não tinham tido contato com a '*École de Beaux-Arts'* . Ela era subordinada à '*Academie de Beaux-Arts'* e ao '*Instut do France*', criada oficialmente em 1816, após a partida da Missão Artística da França. O chefe dessa Missão era Lebreton, secretário perpétuo desse *Insitut*[723], caído em desgraça, vindo a falecer no Brasil, em 1819, sob graves suspeitas e perseguições do então embaixador do imperador francês junto à corte refugiada no Rio de Janeiro.

Para se ter uma idéia do que significava criar no Brasil uma instituição para as Artes Plásticas, adequadas ao conceito de cidadania, de que esses artistas franceses eram portadores, é necessário acompanhar as dificuldades que enfrentaram. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios foi criada, por decreto, no dia 12 de agosto de1816, no Rio de Janeiro.

> *"Em 1816 foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios que deveria reunir um conjunto difícil de imaginar, os estudos de ciências como a matemática, a física, a química, a biologia e a anatomia, à prática de ofícios mecânicos como a ferraria e a marcenaria e a cultura das artes ornamentais da arquitetura."* (CUNHA, 1980 : 104/5)

Essa eclética escola foi reformada em 1819 com o nome de Real Academia de Desenho, Pintura e Escultura e Arquitetura Civil. Em 1824, passa a denominar-se Imperial Academia de Belas Artes (AIBA). Sofreu reformas e alterações de currículos em 1831, 1837 e 1855[724]. O Estado brasileiro impunha um novo *habitus* acadêmico importado, mas não a instituição para a cidadania. Os seus estudantes continuavam a ser **súditos**. Nessa condição, torna-se difícil imaginar um **artista-cidadão** capaz de celebrar em igualdade de condições um contrato autônomo com o Estado Imperial.

[723] - Taunay, 1956, Morales de los Rios Filho, 1938 e Bittencourt, 1967, pp13-23.

[724] - Reforma Pedreira (ministro Luis Pedreira de Couto Ferraz), in VIDAL NETO FERNANDES, 1997, pp.147- 155.

O poder imperial central, que se instalou no Brasil, em 1822, apresentou o seu próprio projeto civilizatório[725], apropriando-se, em 1824 e em 1827, dos elementos básicos elaborados pela Missão Artística Francesa. Portugal, através das iniciativas da corte, já havia implantado cinco diferentes academias de artes plásticas, até a época de Dom João VI. Entre elas, Dona Maria I criou, em 1785, a *Aula Régia do Desenho e Arquitetura*, que havia tido 15 alunos entre 1785 e 1800. A *Casa do Risco* havia sido crida pelas oficinas da Casa Militar do Rei. A *Academia do Nu* foi criada e fechada em 1820. A *Aula Regia de Escultura* iniciou em 1800 e entre 1806 até 1817 teve 3 alunos. A *Aula Régia de Gravura* também não teve melhor destino (Taunay, 1956: 47 e Morales de los Rios Filho, 1938: 57). Essas experiências portuguesas, de pouco êxito, se aliaram à falta de uma consciência local oriunda dos próprios meios, como explica Ortiz (ISEB in 1985: 54/5) para quem a "*falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explica pela alienação, pois o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole*". Um dos maiores méritos da Missão Artística Francesa não foi tanto o ensino, mas o seu projeto civilizatório pelo qual amarrou inúmeros pontos[726] entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Estado brasileiro emergente. O paradigma mediado pela Missão Artística, amadurecida na Revolução Francesa, funcionou na medida em que a instituição gerou um dos instrumentos de atração de valores das províncias para a corte[727] concentrado no Rio de Janeiro. Reduzindo o risco de uma contestação intelectual, a instituição teve de contribuir com uma atenção redobrada qualquer verdade alternativa ao Estado Nacional, impondo uma estética legível e unitária. O preço, dessa estética unitária e legível, foi a participação ínfima da sociedade restrita ao público dos seus raros salões, enquanto em suas sucessivas reformas e adaptações acomodavam interesses institucionais. Nessa lógica, um projeto

[725] - A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi confiada ao pintor português Henrique José da Silva, nomeado como seu primeiro diretor. Ele passou a se apropriar e a confrontar a representação dos artistas franceses. Morales de los Rios, 1938 pp. 114/127

[726] - Esses pontos vão desde o vértice do Estado, com o título de "defensor perpétuo" da Academia concedido ao Imperador, até aos proprietários de alguma renda própria, espalhados pelo Império, passando pelos títulos nobliárquicos e missões e embaixadores brasileiros espalhados pelo mundo.

[727] - Morales de los Rios Filho caracteriza o projeto civilizatório da Missão Francesa para o Brasil, quando afirma (1938, p.114) que "*no plano elaborado em 1824 e oficialmente apresentado em 1827 pelos mestres franceses, escreviam que 'somos de opinião, que a Capital de cada Província deve ter um certo número de membros honorários, cujo zelo naturalmente servirá para convidar os ricos proprietários daqueles lugares a enviarem para freqüentar a Academia um ou mais discípulos sustentados à sua custa*'"

civilizatório provincial seria uma aberração. Na lógica da presente tese, o poder da arte foi hegemonicamente absorvido pela atenção desviada pelo poder institucional da AIBA.

O centralismo do Império não foi adotado conforme um ideal, mas como um expediente (Marques Júnior, 1967, f. 3). Essa relação, resolvida em prejuízo das suas províncias e em favor do poder central do Brasil, reflete-se diretamente no desamparo das instituições fora das luzes da corte e se traduziu num comportamento dos súditos. Tobias afirmou (1972: 10) que "*a liderança brasileira só poderá chegar, se o Brasil for a si mesmo, se for autêntico, se não tiver medo de ser a si mesmo"* . Traduzindo essa concepção do poder em termos de Foucault (1995: 180) é possível descrever as lideranças como capazes de '*estabelecer uma relação íntima entre próprio conhecimento, potência e ética*. No caso brasileiro, o equilíbrio mal resolvido entre a instituição e o cidadão, empurrava essa instituição para a falta de autenticidade ou mesquinhez resultante da falta de conexão com todas as potencialidades que o cidadão forte e autônomo confere à nação.

A Academia Imperial, fechada sobre si mesma, fez com que as mais ricas províncias se apropriassem diretamente da Europa, das novas tendências artísticas, usando os caminhos com os atrativos suplementares de outros bens materiais. "*Somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o espelho de nosso futuro*" como escreveu Mota (1980: 234).

No plano estético interno, da lógica da Academia da corte, não é possível registrar uma evolução autônoma criadora, apropriada à verdade brasileira. No plano externo não há traços de sintonia ou recusa do Romantismo, do Naturalismo-Realismo ou do Impressionismo europeus. Os estreitos limites institucionais não permitiam aos bolsistas acompanhar a vida cultural da Europa, segundo as palavras de Alfredo Galvão.

> *"Durante o período de estudo (os bolsistas brasileiros) não podiam interessar-se pelas lutas dos impressionistas e outras, dominantes na França, já que Rodolfo Amoedo dependia da pensão acadêmica, Almeida Júnior, da bolsa de D. Pedro II e a*

> *Academia do Rio de Janeiro, não admitia o que é denominado 'pesquisa' fora da linha de suas crenças doutrinárias*." (In ARANTES do VALE, 1997, p.356).

Acrescente-se o pouco poder social, cultural ou econômico desses bolsistas. Essa constatação reforça a concepção de Pécaut (1990: 18) e Ortiz (1995: 139) na busca da origem social desse artista[728] e suas necessárias articulações com a esfera política.

### *3.2.3 –O intelectual artista do Rio Grande do Sul na Primeira República.*

Com a obsolescência do paradigma do projeto civilizatório imperial centralista, restou às ex-províncias, agora como Estados, continuar a atualizar os seus intelectuais no velho mundo, contornando a antiga AIBA. Essa foi transformada na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pelo Decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890[729], e com sentido nacional na medida em que migrou para o interior desse Estado que ela anunciava, que deveria reconstruir, concedendo autonomia ao cidadão e soberania aos Estados[730]. Os Estados com maior potencial econômico, como São Paulo[731] ou Amazonas[732], aproveitaram essa equivocada soberania, ignoraram a ENBA e ampliaram a sua política estética investindo no cidadão autônomo, enviando-o diretamente para a Europa.

O intelectual do Rio Grande do Sul foi singular em relação ao Brasil durante a primeira etapa do regime republicano. Essa singularidade regional era reforçada, na

---

[728] - Nesse estudo não foram localizadas as condições econômicas da origem das famílias desses bolsistas da AIBA. Se examinarmos as duas expressões do Rio Grande Sul, bolsistas durante o Império, nem Manuel Araújo Porto Alegre e nem Pedro Weingärtner tinham algum amparo familiar. Ver XAVIER, Paulo «Ascendência brasileira de Araújo Porto Alegre» in Correio do Povo, **Caderno de Sábado.**Volume XCVI, ano VIII, **n º 596**, 29.12.1979, p.16, no qual o autor lança algumas dúvidas sobre o mito da pobreza da sua origem.

[729] - Essa transformação foi pelo - *"Decreto n. 983 de 0.8.11.1890 do Governo Provisório "aprova os estatutos para a Escola Nacional de Bellas Artes", composto de 87 artigos. In Decretos do Governo Provisório. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1891, pp. 3533-3547.*

[730] Essa soberania dos Estados foi expressa pelo *"Decreto n.º 1 de 15 de novembro de 1889 Proclama a republica federativa e dá outras providencias. O governo provisorio dos Estados-Unidos do Brazil decreta:*

*Art. 1.º Fica proclamada provisoriamente e decretada como fórma de governo da nação brazileira – a Republica Federativa.*

*Art. 2.º As provincias do Brazil, reunidas pelo laço da federação, ficam constituindo os Estados-Unidos do Brazil.*

*Art 3.º Cada um desses estados, **no exercício de sua legítima soberania**, decretará opportunamente a sua constituição definitiva, elegendo os seus corpos delibrantes e os seus governos locaes".* (Sublinhado pelo autor)

[731] - Chiarelli , 1997 pp. 311 / 333

[732] - Cunha, 1980 e Rossato , 1998

política da Primeira República, por uma constituição estadual[733] próxima às raias da soberania e com sistema de ensino próprio. A formação do seu intelectual não corresponde ao tradicional modelo da educação institucional brasileira. Quando Cunha se refere (1980: 138) ao estado sulina, o situa "*durante todo o período da Primeira República, o papel do Rio Grande do Sul na integração política das diversas frações das classes dominantes assumiu especial destaque, o que veio a ter profundas repercussões na política educacional*". A sua efetiva tradição militar, como terra de conquista havia deixado largas seqüelas culturais, conforme já registrava o próprio fundador do Instituto[734]. Em compensação, essas lutas forçaram negociações dos seus antagonismos (O'Donnell, 1991), redundando em tratados mais consistentes comparados a outros estados. Nas palavras de Cunha (1980 p.138) "*as longas e encarniçadas lutas entre facções das classes dominantes no Rio Grande do Sul levaram à definição de programas políticos alicerçados em ideologias consistentes, o que não ocorreu em outras regiões*". De outro lado, gerações de militares sul-rio-grandenses, influíram na política e na administração brasileira (Pécaut, 1990 : 62/3).

A interação cultural proveniente das diferentes etnias foi ampliada por levas posteriores de imigração de trabalhadores já em contato com a industrialização européia. Foram esses imigrantes que durante o Império garantiram, primeiro os braços dispostos a recomeçar aqui e instaurar uma agricultura rudimentar e, no início do regime republicano, uma indústria incipiente[735], depois a inteligência, para repensar a nova pátria. Essa energia estava se concentrado em Porto Alegre na época da fundação do ILBA-RS. Os primeiros cursos superiores afirmam-se no ponto de convergência política e da economia das '*colônias*' que estavam fazendo circular a

---

[733] - Genro enfatiza essa luta pelo aparelho estatal das facções em luta no Rio Grande do Sul quando afirma (1996: 102) que "*a estrutura estadual e sua autonomia estadual estimulam uma certa independência da classe dominante regional ao formular seus projetos políticos, o que implica uma maior importância dos fatores subjetivos. Os projetos da classe dominante regional, dividida em federalistas e republicanos com histórias e ideologias próprias, necessitavam do aparelho de Estado para negociar seus interesses como o conjunto das classes dominantes nacionais a partir de uma posição de força: a partir da posse do aparelho estatal, portanto*".

[734] - Dez anos antes da criação do ILBA-RS, Olinto de Oliveira atribuía ao militarismo do Rio Grande do Sul a causa do seu atraso, pois "*até hoje quase não tem tido o Rio Grande senão glórias militares, e são, contudo as menos desejáveis, pois que ela pressupõe as lutas e as pelejas. Nas ciências, nas letras, nas artes, nas indústrias pouco ou quase nada tem se feito ainda nessa terra gaúcha que parece pela própria natureza ter sido votada a uma existência agitada e guerreira*". In **Correio do Povo,** 13.02.1897 (micro-filme Museu Hipólito da Costa)

[735] Quando a industrialização tentou se instalar timidamente no Rio Grande do Sul, ela se localizou mais no espaço geográfico ocupado pela agricultura, do que aquele do espaço pastoril. Os centros urbanos que se haviam constituído sobre as charqueadas, como em Pelotas, Rio Grande, Bagé e Uruguaiana, estagnam após a 1ª Guerra Mundial, quando as suas charqueadas a céu aberto são substituídas pelos frigoríficos de capital internacional.

economia, vendendo e recebendo seus produtos da capital do estado. Como capital e centro financeiro do Rio Grande do Sul [736], Porto Alegre começou a exigir e a reforçar o seu poder político. Em função desse poder, criaram-se postos institucionais que aumentaram as exigências de um ensino mais qualificado em Porto Alegre. Os cursos e as instituições, que ofereciam esse ensino, necessitavam de sociedades, mantidas por profissionais civis dos respectivos campos, que mantinham as Escolas Superiores Livres cujos os egressos ocupavam os recém criados postos institucionais da capital estadual.

A falta das escolas superiores, durante o Império, para preparar agentes locais qualificados para o exercício do poder no Rio Grande do Sul, abriu um espaço devastador para que a doutrina positivista se misturasse ao Partido Republicano Riograndense[737] no poder. O sistema ditatorial, de que eram portadores e previsto em Comte, encontrou em Júlio de Castilhos alguém disposto a levar até as últimas conseqüências as políticas a serem extraídas, pelo seu arbítrio das doutrinas políticas do mestre francês. A favor dos positivistas podemos afirmar que 'toleravam' o ensino superior como uma forma de gerar uma contradição[738]. Mas a universidade era excluída do seu horizonte, onde quer que a 'capela positivista' pudesse opinar.

> *"Para os positivistas, a criação de uma universidade seria a sistematização da 'pedantocracia' e o atrofiamento do desenvolvimento científico, além do cerceamento da liberdade espiritual e a capacidade política de governar [...]. Na opinião de Teixeira Mendes, as universidades são obstáculos que impedem a reorganização social. Não correspondem às*

[736] - A época, na qual surgiram os ***cursos superiores livres*** em Porto Alegre, Margaret Bakos descreve (1994, pp.144/154) com a metáfora da '*decoração da sala de visita'* que José Montaury implementou como '*eterno intendente'* durante 27 anos (1896-1924)

[737] - Boeira estudou (1996: 39) as etapas, as estratégias e os suportes ideológicos da infiltração, desse pequeno grupo articulado, no poder no RS através do "*programa partidário (PRR) de 1884 contém diretrizes notoriamente influenciadas pelo pensamento de Comte. Ressaltam entre outras, as referências à transição pacífica para a república (a 'solução positiva da evolução') , à descentralização administrativa, à liberdade de ensino, comércio e indústria e à defesa do imposto direto. O importante aqui não é somente o fato de que todas essas propostas encontrassem sua defesa nos escritos de Comte – pois muitos republicanos não positivistas concordavam em gênero, número e grau com elas – mas que Comte e seus seguidores fossem efetivamente usados para justificar propostas*".

[738] - Uma estratégia que os positivistas recomendavam era desmoralizar a liberdade do ensino superior através da sua própria liberdade. Assim Cunha registrou (1980, p.122) "*os discípulos de Comte, reunidos na Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, eram contrários à atribuição ao Congresso Nacional de competência para legislar sobre o ensino superior. Diziam eles que os congressistas não eram filósofos e, por isso, não poderiam decidir em matéria de ciência. Propunham completa liberdade no ensino superior de modo que, da anarquia resultante, brotasse doutrinas novas, as quais seriam, então, amparadas pelo Governo com subsídios para o seu ensino, mas nunca de modo exclusivo".*

> *necessidades reais do País, são instituições caducas em desuso sob as quais protestam os homens esclarecidos do Velho Mundo."* (DILL, 1984, f. 208)

A solução estava no Decreto Federal nº 1232, de 02.01.1891, que criava as Escolas Superiores Livres[739]. Esse decreto associava o Estado Brasileiro republicano com a iniciativa da sociedade civil. Essa associação foi sustentada pelo §3º do artigo 72 da primeira constituição republicana e regulamentada pela Lei Federal nº 173, de 10.09.1893[740]. A solução encontrada pelo intelectual, na tradição do "jeitinho brasileiro"[741], pode ser apontada como uma das causas[742] de a Primeira República se afastar tanto do paradigma universitário da linha cartesiana e que, mesmo o intelectual da Revolução de 1930, não conseguiu depurar o ecletismo endêmico na universidade brasileira.

### *3.2.4 – Novas condições para o intelectual artista e a Revolução de 1930*

Os decretos-lei do governo colocaram o intelectual no lugar do legislador para criar a universidade no Brasil e que o Estado editou como forma preferencial para todos os cursos superiores. Eles impunham um comércio simbólico, ou real, com o cidadão avulso da sociedade civil, que antes da Revolução era desdenhado, pelas

---

[739] - Retomando o tema: no dia 29.09.1895 surgia a Faculdade de Farmácia. No ano seguinte os engenheiros criaram 10.08.1896: Escola de Engenharia. Os médicos começaram em 25.07.1898o ensino específico na Faculdade de Medicina. Os profissionais das Ciências Jurídicas criaram em 17.02.1900 a: Faculdade Livre de Direito. As artes foram contempladas em 20.02.1897 com a criação em: Instituto Musical Porto Alegrense. As Letras quatro anos após a do Rio de Janeiro se reuniam em 01.12.1901 na Academia Sul-Rio-Grandense de Letras. Muitos dos agentes dessas sociedades anteriores, constituíram em 22.04.1908 a sociedade da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

[740] - CD-ROM . Disco 5 LEIS - Arquivo 1893-1931b. Lei n. 173 de 10 de setembro de 1893.

[741] - Como já foi visto o regime republicano foi acolhido em 1889 inicialmente sem derramamento de sangue. Porém as suas concepções eram múltiplas e que por sua vez entrariam em violentos confrontos entre si (O'Donnell, 1991). Esses confrontos significavam pesadas perdas em vidas e recursos. Diante da concentração e uso do poder, apontado pela ditadura de Castilhos, surgiram RS os *cursos livres superiores* de agricultura, engenharia, medicina e direito. Elas apontavam para um projeto civilizatório alternativo ao uso das armas nos primórdios da Primeira República. Apesar da resistência positivista, gerou-se o consenso que o Estado republicano deveria estimulá-las sem se imiscuir na sua administração. Nasceram a partir da capital começaram depois a se fixar também no interior. - Barbosa Lessa elogia ( 2000, p. 7) a administração de "*Carlos Barbosa (...) abriu (...) em Pelotas as portas de uma Faculdade de Farmácia em 1911 e de (...) uma Faculdade de Direito em 1912*". Esse projeto tinha a autonomia de buscar paradigmas e materiais para essa instituição onde estivessem, como se viu no caso ILBA-RS.

[742] - Ruth Gauer aponta (2001, p.35) essa solução como endêmica na cultura brasileira onde "*podemos dizer ainda que sempre tomamos medidas decisórias que são conciliatórias, "jeitinho brasileiro", como definido por Roberta da Mata. Não pensamos como prevê a lógica cartesiana, mas sim, como lógica aberta que foge a qualquer previsão, daí ser impossível classificá-la, conceituá-la ou defini-la segundo modelos tradicionais*".

classes dominantes, como parasitário e improdutivo[743]. Na medida em que esse cidadão avulso e confuso procurava a universidade, o Estado lhe acenava com a possibilidade de sua ascensão social. Contudo, esse Estado impunha seguir os detalhes jurídicos e administrativos dos rituais implícitos nos decretos que criavam a universidade.

O Decreto-Lei nº 19.851, de 11.04.1931[744], assinado por Getúlio Vargas (1883-1954) e por Francisco Campos (1891-1968), dispõe no seu preâmbulo:

> *"que o ensino superior no Brasil obedecerá, de preferência, ao sistema universitário, podendo ainda ser ministrado em institutos isolados, e que a organização técnica e administrativa das universidades é instituída no presente decreto, regendo-se os institutos isolados pelos respectivos regulamentos, observados os dispositivos do seguinte Estatuto das Universidades Brasileiras".*

Esse decreto era apenas um entre aqueles[745] que tentaram modelar uma nova educação. O ensino das artes foi atingido pelo Decreto-Lei n.º 19.852, do mesmo dia e que '*dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro*'[746]. Os artigos 222 até 249, do seu título VII, tratam do Ensino Artístico, colocam sob seu controle a '*ENBA, o Instituto Nacional de Música e os estabelecimentos congêneres que forem criados ou subordinados ao Departamento Nacional do Ensino*'. A ENBA passava a integrar efetivamente a Universidade do Rio de Janeiro pelos artigos 315 até 320 . O Decreto Federal n.º 22.897, de 06 de julho de 1933, criou uma legislação específica

---

[743] - Faoro, 1975, p. 699

[744] - Esse decreto-lei possui 115 artigos, organizados em XIV títulos diferentes. Esse detalhado arcabouço jurídico fornecia uma série de elementos que eram impossíveis de serem desconsiderados ou deixados de serem interpretados nos estatutos e regulamentos das universidades, das suas unidades ou cursos superiores isolados. Esses estatutos e regulamentos deveriam ser submetidos ao Conselho Nacional de Educação (CNE) e para que fossem aprovados pelo MESP deviam copiar simplesmente os decretos federais. Nas *escolas superiores livres* anteriores, a última instância de aprovação era o registro público no cartório. O Estado Interventor valia-se da mesma tirania taylorista do empreendedor industrial Henry Ford, para quem o comprador do carro, que ele produzia, "*poderia escolher qualquer cor, contanto que fosse preto*"

[745] - Em 14 de novembro de 1930, alguns dias após o triunfo da Revolução, o Decreto Lei n.º 19.402, instituiu o MESP. O decreto n.º 19.850, de 11 de abril de 1931 criou e regulamentou o Conselho Nacional de Educação.

[746] - Em 328 artigos legislava para todas as unidades do que deveriam ser os modelos, nos seus respectivos campos, para o ensino superior brasileiro que '*obedecerá de preferência, ao sistema universitári*o'.

para a organização do ensino artístico ministrado no Brasil e de forma particular na ENBA[747].

Ao lado da universidade estatal, o legislador mantinha aberta a presença da livre iniciativa. O cidadão avulso, com a sua iniciativa e o seu capital privado, podia constituir e manter uma universidade, bastando seguir todas as leis centralizadas pelo Estado Nacional pelo Decreto-Lei n.º 19.851:

> *"Art. 7 – A organização administrativa e didática de qualquer universidade será instituída, em estatutos, aprovados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, e que só poderão ser modificados por proposta do Conselho Universitário ao mesmo Ministro, devendo ser ouvido o Conselho Nacional de Educação".*

Esse decreto-lei contrapunha-se, assim, frontalmente às competências e às singelas determinações da Lei Federal nº 173, de 10 de setembro de 1893 e cuja última instância era o registro no cartório público da comarca na qual se desejava instituir uma nova mantenedora de um curso superior. As *Escolas Superiores Livres* da Primeira República perderam, assim, o seu suporte jurídico anterior, apesar de poderem continuar a levar esse título, conforme o tipo de autonomia que lhes foi imposta pelo decreto lei.

> *"Art. 9 – As universidades gozarão de personalidade jurídica e de autonomia administrativa, didática e disciplinar, nos limites estabelecidos pelo presente decreto".*

Com esses dados do panorama nacional, é necessário retornar ao ILBA-RS para assistir o que aconteceu com seus agentes.

No primeiro capítulo estudou-se a natureza do ILBA-RS, da Comissão Central e da sua mantenedora. Agora é necessário conhecer mais detalhes das conseqüências que o paradigma da universidade trouxe para essa mantenedora. Os membros do CC-ILBA-RS deveriam defender o antigo estatuto por todos os meios ao seu dispor,

[747] - CD Disco 5 – LEIS. Arquivo 1932-1934. Decreto-Lei 22.897 de 06.07.1933

devido ao seu compromisso pessoal e institucional. Por outro lado, os docentes optaram pelo paradigma concorrente proposto pelo governo central que lhes era francamente favorável e cuja implementação afastava qualquer outra alternativa.

O paradigma do curso superior que determina '*obedeça de preferência ao sistema universitário*' do Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931, entrou em confronto direto com o paradigma dos *'cursos superiores livres'*. Para a teleologia imanente do IBA-RS, esse confronto, foi ocasião para evidenciar mais uma das facetas das suas virtualidades. Nesse confronto, e posterior troca de roupas, teve de desnudar todo o seu corpo institucional. A nova roupa da universidade que passou a vestir, qual uniforme unitário e linear da época, foi disseminada em todo o território nacional, na esteira da Revolução de 1930, seguindo um paradigma único e administrado pela intervenção nacionalista. Não faltou a representação e a teatralidade quando as antigas roupas multicoloridas dos símbolos da autonomia dos estados regionais foram incineradas na '*Pira da Pátria'* no dia 19 de novembro de 1937, com a queima pública das bandeiras dos estados brasileiros, divulgada e justificada por meio da massiva propaganda do Estado Novo.

Diante dos Decretos-lei de 11 de abril de 1931, seria impensável submeter o estatuto do ILBA-RS de 1908 ao MESP ou ao CNE. O Decreto Lei nº 19.851ordenava simplesmente:

> *"Art. 26 – Os institutos universitários serão administrados:*
> *a) - por um diretor;*
> *b) -por um conselho técnico-administrativo e*
> *c) - pela Congregação."*

O cargo mais alto do Instituto Universitário deveria ser o de Diretor, que fatalmente deverá ser um dos seus docentes:

> "Art.27 – *O diretor dos institutos universitários, órgão executivo da direção técnica e administrativa dos institutos, será nomeado pelo Governo, que o escolherá de uma lista tríplice na qual serão incluídos os nomes de dois professores catedráticos, eleitos por votação uninominal pela respectiva Congregação, e o de outro professor do mesmo instituto, eleito pelo Conselho Universitário*".

Essa escolha entre os seus pares e as treze atribuições que o Decreto-lei lhe concedia, era sustentado por um Conselho Técnico Administrativo (CTA), composto também exclusivamente por docentes do mesmo instituto. O presidente natural do CTA era o Diretor. Os demais docentes catedráticos constituíam a Congregação. Assim a Revolução de 1930 tornava atrativo o seu paradigma aos docentes do Instituto. Oferecia a escolha entre a dependência de uma estrutura local (CC-ILBA-RS), que os excluía do poder e tratava como servidores eventuais[748], ou abraçar o modelo estatal nacionalista (MESP), onde eram os agentes do poder institucional. A evidente escolha era a proposta oriunda do MESP.

Contudo, a escolha do novo paradigma significava apenas um primeiro passo numa longa e penosa marcha para uma relativa autonomia. Há de se convir que esse decreto nacional não foi editado só para favorecer os docentes. Entre os seus objetivos maiores estava o de introduzir um modelo uniforme para todo o território nacional. Essa uniformidade não escondia a necessidade de o Estado intervencionista reproduzir-se de uma maneira unitária e consistente em todo território nacional. Acenava com um amplo espaço e um instrumento de unificação social e assim gerar uma classe média, fazendo confluir para mesma instituição a aristocracia decaída depois de 1929 e o filho do imigrante e proletário. Capelatto resume (1996, p.38) o projeto e mostra os agentes pois "*elabora-se um projeto político pedagógico para educar as massas: o povo é considerado potencialmente bom, mas precisa das instâncias intermediárias, - dos intelectuais, - para tornar-se autônomo"*. O cidadão avulso, na universidade legitimada pelo Estado e controlada pelos intelectuais, poderia ascender aos postos e aos instrumentos de controle burocrático desse Estado.

Essa universidade garantia para o Estado um controle administrativo nacional unitário sem fazer distinções internas e culturas fragmentárias do Brasil. Os seus intelectuais-docentes não irão ser preocupação desse Estado nacionalista unitário. Para esse Estado, era evidente que o intelectual brasileiro não possuía nem poder

[748] - O Estatuto do ILBA-RS de 1908 prescrevia: "*Da ADMINISTRAÇÃO e dos PROFESSORES das ESCOLAS.. Art. 28º - Os Directores das Escolas serão nomeados pelo Presidente do Instituto, e os Conselhos téchnicos, compostos, cada um, de cinco membros eleitos dentre os professores respectivos, pela Commissão Central. § 1º - Cada Director servirá emquanto preencher satisfactoriamente as suas funcções e merecer a confiança da casa . § 2º - A eleição dos Conselhos technicos terá logar na sessão annual da Commissão Central, funccionando elles sómente durante um exercício escolar.Art. 29º - Providos ou não por concurso os logares de professores, as respectivas nomeações serão feitas pelo Presidente, que submeterá sua escolha à approvação da Commissão Central. Art. 30º - O numero de Professores será illimitado, de accôrdo com as necessidades e as condições financeiras do Instituto*".

político, nem econômico e com poucos atrativos sociais. Nesse meio, a reprodução do poder do Estado podia correr livre e com o reforço do intelectual sem poder pessoal[749]. Para o intelectual-docente, uma das poucas formas de interação como o Estado, era vender o seu poder intelectual avulso, para receber cargos e posições públicas. Bastos conclui (1994, f. 13) "*a aura de legitimidade do Estado Novo vai ser produzida a partir da cooptação da intelectualidade nacional como agente político, produto da ideologia e da montagem de uma máquina de propaganda"*. Parece que essa relação Estado-docente seria fácil natural e universal. Isso, porém, não aconteceu na Argentina que exibia uma tradição de intelectual-cidadão bem mais consolidada[750] do que no Brasil. Contudo, mesmo no Brasil da época, essas relações dos intelectuais como MESP não eram servis, unilaterais e universais, de forma particular com o seu titular, Gustavo Capanema[751].

Ao comparar o modelo implementado no Brasil, a partir de 1931, com o anterior, tanto os novos docentes como os estudantes estavam mais próximos das camadas populares de origem proletária. Esse fato é particularmente verdadeiro no campo das Artes Plásticas. Ao examinar as origens dos nomes de artistas formados pelas instituições superiores brasileiras, são raros os titulares de posses familiares[752]. Essa origem confirma as preocupações de Pécaut (1990: 18) e de Ortiz (1995: 119) com o estrato social do novo intelectual. Na CC-ILBA-RS os cargos da diretoria na administração institucional, não eram remunerados, sendo as posses familiares indispensáveis. O lucro era o prestígio social. Depois de 1930 o administrador, o

---

[749] - O teórico francês Pécaut, escreveu (1990 p. 73) "*o Estado atribuía de fato três papéis complementares aos intelectuais: concorrer para definição das finalidades da ação política, expressar a presença da sociedade civil e dar exemplo de um ator social coletivo*" .

[750] - Quanto ao intelectual argentino Capelatto (1996, p.35) observou que "*inúmeros autores referem-se ao fracasso do peronismo na tentativa de consolidar uma cultura peronista alternativa. Segundo Mariano Plotkin, esse fracasso foi reconhecido pelo próprio governo quando se viu forçado a incorporar alguns escritores publicamente antiperonista (alguns dos quais estavam sendo perseguidos pelo regime) dentro da lista dos literatos ilustres do país. A retórica antiintelectual de alguns setores peronista contribuiu para o distanciamento da 'intelegência'*". Ver a origem e a posição dos intelectuais na Argentina e na América Latina em Portantiero 1978.

[751] - Gomes, questiona, diante dos documentos do arquivo pessoal de Gustavo Capanema, a submissão servil do intelectual brasileiro diante do Estado intervencionista quando escreve (2000, p. 38) que "*o ponto a destacar aqui é menos freqüente, uma vez que a literatura insiste bem mais no interesse dos intelectuais em serem 'cooptados' pelo aparelho do Estado do que nos 'recursos' de que dispunham e que levavam as autoridades governamentais a deles se aproximarem 'pedindo' cooperação [...] Ou seja, quando a posição em questão era estratégica para a condução das políticas que se desejava adotar, exigindo nomes que não só fossem capazes de implementá-las com eficiência, mas que também garantissem sua legitimidade ante um círculo social mais alargado*"

[752] - Segundo Durand (1989, pp 69/73) esse não era o caso dos arquitetos e dos engenheiros que procediam da lata burguesia.

docente e o técnico-administrativo se profissionalizaram. Os seus cargos passaram a ser remunerados dentro de uma carreira regulamentada.

A partir da era industrial, o projeto das instituições universitárias se fixou na preparação de novos agentes: um para ampliar o processo industrial e o outro para a produção e difusão de bens culturais. A linha de montagem, com melhor desempenho e produtividade, encontrou nas doutrinas do ideólogo Frederick Winslow Taylor (1856-1915) e do seu discípulo europeu Fayol, os melhores argumentos entre a escola e a indústria[753]. O modelo da universidade brasileira está repleto dessas referências ao gerenciamento da otimização na linha de montagem industrial, apesar de escamoteadas ao olhar leigo[754]. Esse escamoteamento ocorreu através da promessa dos bens culturais que potencialmente essa universidade poderia produzir, inclusive a arte.

### *3.3 – A escalada dos artistas profissionais para incluir o IBA-RS na universidade*

Na origem da universidade no Brasil repete-se o que havia acontecido no discurso mítico já conhecido da fundação do Instituto. Também a universidade brasileira baixou virgem da mente de Zeus '*adulta, onisciente e guerreira'*, qual Atenas Partenos[755]. Veio ao mundo através de um decreto-lei, que não só atropelou o legislativo, como gerou uma série de expectativas de que ela poderia continuar a viver desses decretos, denunciando a fonte mítica que a fez operar. Em raros momentos a

[753] - O teórico americano Taylor (1856-1915), ao se dedicar ao estudo da eficiência industrial, fundamenta-se nas tarefas escolares. Assim anota (1980, p.110) que "*o estudante médio iria muito devagar, se em vez de lhe ser dada uma tarefa deixasse-no fazer o que pudesse ou quisesse. Todos nós somos crianças grandes e é igualmente certo que o operário médio trabalha com maior satisfação para si e para o seu patrão, quando lhe é dada todos os dias tarefas definidas para se realizar em tempo determinado e que representa um dia de serviço para um bom trabalhador*". O livro desse autor, **Princípios de administração científica** (7ª ed) São Paulo : Atlas, 1980, 134 p., foi localizado, pelo pesquisador dessa tese, na Biblioteca da EBA-UFRJ, bem usado e sublinhado.

[754] - A cultura escolar e a industrial se interpenetraram, segundo Mota (1980 p. III) a tal ponto que "*o vínculo entre Industria e Escola não aparecia aos olhos ingênuos do liberalismo como aquilo que é: uma forma de reprodução planejada do sistema social*" .

[755] - Não é por acaso que Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) adota até a atualidade a efígie da deusa Atenas (Minerva). Assim visualiza na universidade brasileira, predomínio do arcabouço teórico-jurídico sobre o empírico. Os elmos, as armas e provisões teóricas protegem o pesquisador e mantém 'virgem' de qualquer contaminação com o mundo no qual vive. Especialmente para a arte que pressupõe de uma forma necessária e primordial a apropriação do mundo que os sentidos sinalizam para a inteligência. A onisciência, a onipotência teórica e a impossibilidade de entrar em contradição, garantida por uma rígida estrutura teórica fazem estragos irreparáveis no mundo da arte. Essa rigidez é um dos índices culturais da necessidade da dependência da morfina teórica para enfrentar as contradições e dores do mundo empírico. Ama-se apaixonadamente a filha de Zeus, mas não se tem coragem de repetir a sua criação e o seu dolorido nascimento.

universidade brasileira teve coragem suficiente para rever[756] a sua origem mítica[757] e autoritária[758].

A aparência unitária, do modelo da universidade brasileira, era forjada a partir de toda a história ocidental da instituição, combinada com as necessidades da era industrial e tendendo a ser instrumento de uma sociedade programada . Esse ecletismo produziu um paradigma para agradar a todos os gostos e reforçar a segurança do nacionalismo monolítico. De fácil leitura e aplicação, com a mesma e única estrutura administrativa e jurídica, implantou-se no Brasil desde as florestas amazônicas até os pampas sulinos[759]. Para demover qualquer veleidade em sentido contrário, o Estado unitário fechou-se sobre si mesmo e proclamou o Estado Novo. Essa racionalidade administrativa monolítica tentou enfrentar a mentalidade difusa do Estado patrimonial e estamental burocrático[760].

A estrutura educacional da universidade, concebida pelo Estado unitário e intervencionista, teve profundas repercussões no Rio Grande do Sul[761]. A Escola de Engenharia de Porto Alegre transformou-se na Universidade Técnica do Rio Grande do Sul[762], recebendo a aprovação pelo decreto federal nº 20.272 do dia 03 de agosto

---

[756] - Para o seu estudo dos "Egressos de Coimbra" Ruth Gauer selecionou (2001-introdução) frase de Nietzsche de que "*mesmo o mais corajoso só raras vezes tem a coragem de afirmar aquilo que ele propriamente sabe*" . A universidade brasileira continua apostando na sua segurança institucional para quem o conhecimento originário da arte e potencial ameaça de caos.

[757] - Entende-se mito no sentido Rollo May esse mito é necessário (1992, p. 17) pois "*ele é uma forma de dar sentido a um mundo que não tem*". O mito não diz muito sobre a história literal mas em relação a quem é portador do mesmo. Por isso sua eficácia do mito leva a presente tese a se preocupar mais com a expressão de autonomia do que o conteúdo e a natureza que ela expressa.

[758] - Evidentemente houve experiências que tentaram contornar esse paradigma unitário, mas que não prosperaram. Um exemplo foi a Universidade do Distrito Federal e que segundo Barata (1966, p.47) incluiu na sua estrutura um Instituto de Artes com a colaboração de Mário de Andrade e Portinari. Pécaut registrou (1991, p. 68) "*a Universidade do Rio de Janeiro, idealizada por Anísio Teixeira e inaugurada em 1935 com o concurso de figuras prestigiosas do mundo científico, a ponto de forçar Gustavo Capanema, sucessor de Francisco Campos no Ministério da Educação, a fechar a instituição em 1938*" . Mario de Andrade elaborou para ela o **Curso de Filosofia e História da Arte**. São Paulo: Centro de Estudos Folclóricos, 1955, 119 f. Para qualquer questionamento desse paradigma da universidade brasileira existe uma dificuldade suplementar, pois a maioria das pesquisas desse paradigma é feita ao seu amparo, ou diretamente financiadas pelo Estado.

[759] - O primeiro objetivo de Taylor (1980: 27) era "*indicar , por meio de uma série de exemplos, a enorme perda que o país vem sofrendo com a ineficiência de quase todos os nossos atos diários*"

[760] - Mota afirmou (1980 p. 179) *"esse Estado patrimonial e estamental-burocrático, onde se 'apura a chefia única', na cúpula da hierarquia administrativa, tende a desvalorizar a direção da nação por órgãos colegiados, figurando como bom governante àquele que é bom provedor".*

[761] - Conferir Soares, 1998, pp.196/7 e HASSEN, Maria de Nazaret Agra. ***Escola de Engenharia/UFGRS - um século***. Porto Alegre: Tomo Editorial 1996, pp.99/100

[762] - A Escola de Engenharia aprovara, em 1922, o seu estatuto que a definia como Universidade Técnica nos moldes das escolas técnicas norte-americanas (Hassen, 1996, p. 99). Como tal pode ser incluída entre as universidades temporãs em relação ao modelo único nacional.

de 1931, quatro meses depois dos decretos federais. Ela era constituída por 11 institutos[763]. A Faculdade de Medicina adaptou os seus estatutos aos decretos de 11 de abril de 1931 e conseguiu, por sua vez, a sua federalização através do Decreto nº 20.530 do dia 17 de outubro de 1931, portanto menos de um ano após o triunfo da Revolução de 1930. O posterior recuo dessa posição, e o refluxo dessas instituições para a Universidade de Porto Alegre em 1934, pode ser considerado como mais um dos índices do projeto civilizatório comum, que unia às suas origens no início do regime republicano. Mas também pode ser lido como índice do exigente modelo unitário universidade, que o Brasil estava adotando, depois da Revolução de 1930.

Os docentes do IBA-RS, incentivados pelos decretos federais e os exemplos do êxito na adaptação ao modelo universitário nacional dos dois cursos superiores de Porto Alegre, começaram também a mobilizar-se para igual empresa. Mas a Comissão Central do ILBA-RS, como se antecipando e esconjurando o perigo eminente, fez aprovar no dia 06 de maio de 1932, um regulamento do Instituto que reafirmava toda a sua origem e sua indiscutível competência, desconhecendo qualquer possibilidade de administração do Instituto cair nas mãos dos docentes. O documento traz na sua abertura

> "*Este regulamento foi organizado pelo ex-presidente deste Instituto, Dr. Marinho Chaves e approvado em sessão da Comissão Central, de 22 de março de 1932. A 06 de maio de 1932 foi approvado pela mesma Comissão a presente reforma feita sob a direção do atual presidente, Dr. João Fernandes Moreira*".

O novo regulamento do ILBA-RS caminhava no sentido oposto[764] do poder institucional nas mãos dos artistas docentes e daquele apontado nos decretos federais de 11 de abril de 1931. O documento do dia 06 de maio de 1932 anunciava,

---

[763] - Dill ao estudar a educação escolar no Rio Grande do Sul escreveu ( 1994, p.124) que a Escola de Engenharia "*foi considerada como universidade técnica apresentando um conjunto de onze institutos: Instituto de Engenharia, Instituto Montaury, Instituto Borges de Medeiros, Instituto de Zootecnia, Instituto Experimental Agrícola, Instituto Coussirat de Araújo, Instituto Parobé, Instituto de Química Industrial, Instituto Júlio de Castilhos, (Colégio Júlio de Castilhos), Instituto Pinheiro Machado e Instituto de Educação Doméstica e Rural*".

[764] - Esse instrumento invoca os estatutos de 1922 e 1927 ao regulamentar os poderes do Presidente do Instituto, para colocar em suas mãos a totalidade das decisões fundamentais do Instituto.

> "*Art. 85 – Ao Presidente do Instituto compete, além das attribuições definidas no art. 21 dos Estatutos:*
> *f) - advertir, suspender com privação dos vencimentos e demittir os directores, professores e empregados, conforme a gravidade da falta cometida;*
> *g) - advertir ou suspender o alumno que houver attentado contra as disposições deste regulamento excluil-o do Instituto no caso de reincidencia ou quando houver commetido falta grave;*"

Docentes e discentes do Instituto reagiram a esse documento[765] e se organizaram corporativamente para implementar a universidade. Os estudantes do Conservatório, que na época eram maioria esmagadora no Instituto, constituíram no dia 03 de junho de 1932, o seu Grêmio dos Estudantes, conseguindo se apresentar e se legitimar, como tais, diante da CC-ILBA-RS[766]. Um grupo[767] da Congregação do Conservatório fez aprovar no dia 18 de junho de 1932, um pedido para a adaptação do ILBA-RS ao Decreto-Lei nº 19.851, nomeando uma comissão para o estudo desse projeto[768].

Os docentes do Instituto elegeram o paradigma da universidade que o Estado Nacional, não especulando muito em relação ao fato de embarcarem em outra miragem, semelhante ao tratamento que o Estado dispensava, através dos sindicatos, ao operariado. Como Touraine advertiu (1995: 254) "*não existe movimento social, se a ação sindical não é positivamente dirigida para o fortalecimento da autonomia operária e não combate, em particular, a afirmação brutal dos patrões tayloristas: Vocês não são pagos para pensar*". Mais explicito, para o caso brasileiro pós 1930, Faoro chamou atenção (1975: 608) para que se *"observe, para evitar equívocos, que*

---

[765] - Não é possível esquecer que esses presidentes do ILBA-RS eram também autoridades estaduais e a cúpula nacional ao qual pertenciam através dos interventores estaduais estava na franca disputa pelo poder e na véspera de produzir a clivagem que Revolução Constitucionalista deveria desencadear.

[766] - Livro nº II das atas da CC-ILBA p. 33f e 33v.

[767] - O documento, dirigido ao presidente João Fernandes Moreira do ILBA-RS, foi assinado pelos professores Tasso Corrêa, Antônio Corte Real, Olinta Braga, Nair Sgrillo, Célia Lassance e Assuero Garitano.

[768] - Essa comissão foi formada pela intervenção do Desembargador André da Rocha, diretor da Faculdade de Direito e futuro reitor da Universidade, pelos médicos Mário Totta e Raymundo Vianna. O cunhado de Olinto de Oliveira, o dr. Raymundo Vianna, atuava na Comissão Central desde 1912 e no momento era um dos líderes do '*Partido Universitário'*. Se não era mais possível atribuir à CC-ILBA-RS uma posição monolítica e unânime, do outro lado os seus integrantes não podiam romper simplesmente com uma estrutura que os sustentava e que eles haviam aceitado, no momento de ocupar os seus postos. São as dúvidas desses agentes que se persegue aqui.

*não se trata de reivindicações operárias, traduzidas em plataforma política, mas de prudente cuidado das elites de acomodá-las a uma direção e, ao admiti-las, dar-lhes um rumo".* Também os artistas estavam recebendo um rumo do Estado que, por sua vez, descartava as antigas mentalidades. Com a aceitação e defesa intransigente do instrumento universitário, o envolvimento desses docentes com o Estado, exige um exame mais acurado para verificar até que ponto eles eram intelectuais buscando a sua autonomia e pensavam os novos condicionamentos nos quais mergulhavam.

### *3.3.1 – O docente artista como agente intelectual cooptado pelo Estado*

O docente dos cursos superiores isolados da Primeira República poderia ser um intelectual por opção pessoal, mas ao abraçar o exercício do cargo docente no ILBA-RS, colocava-se por inteiro nas mãos do presidente[769]. Na criação da universidade brasileira o intelectual docente se vinculou ao Estado nacionalista que lhe conferia um cargo, uma carreira e a segurança institucional, sem mexer nos seus antigos privilégios. Mas, na medida em que intelectual recebia a administração da universidade brasileira, ele devia pagar o preço do crescente número de instrumentos estatais de controle jurídico na sua seleção, na sua carreira, nas suas competências, no seu poder político e até na sua economia pessoal. O Estado criava instrumentos para evitar que seu agente pudesse usar em favor pessoal, o poder que ele delegava[770]. Era selecionado pelo Departamento de Administração do Serviço Público (DASP), subordinado ao ministro da Educação e Saúde, regulado pelos conselheiros nacionais de educação (CNE), era controlado por uma carreira única e os seus desempenhos eram acompanhados por uma burocracia centralizada na capital

[769] - Estatuto do ILBA-RS aprovado no dia 14 de agosto de 1908 determinava: "*Art. 21º - A Presidente compete: 3º - Nomear os Directores e Professores, assim como demittil-os ou suspendel-os, de accôrdo com o Regulamento das Escolas submettendo seus actos à Comissão Central*;"

[770] - Mota percebeu (1980, p. 260) a esterilidade a que leva essa manipulação do poder, em interesse próprio. "*O que ocorre é que de 1930 aos dias atuais, as questões essenciais são resolvidas nos bastidores, no interior do próprio aparelho do Estado, o público não participando do esforço que leva à transformação: então, não há nenhum processo que engendre atividades culturais importantes*".

federal. A maior luta, e, aspiração pessoal de qualquer burocrata, era integrar o quadro formado pelos agentes controladores do Estado[771].

O agente controlador do Estado, o intelectual e o artista na mesma pessoa, possui uma genealogia cujas raízes mergulham no mundo antigo. Disso foi testemunha a vida e a obra de Platão (227-347 a.C.) na qual Arendt associa os três agentes, afirmando (1983, p.291) que "*na República, o rei filósofo aplica as idéias como o artesão suas regras e medidas: ele «faz» a cidade como o escultor «faz» a sua estátua; e para terminar suas idéias tornam-se leis que basta colocar em prática*". A partir de intervenção de Napoleão Bonaparte, os intelectuais foram cooptados através de postos recebidos os quais, em retribuição, legitimavam as doutrinas como agentes do Estado. Esse papel do intelectual tornou-se quase natural e se confundiu com o Estado em decorrência da tradição e do *habitus* de dois séculos. No interior da universidade estatal, essa naturalidade tornou-se ainda maior. O pensador alemão Johan Gotlieb Fichte (1762-1814) foi um dos primeiros intelectuais a colocar o seu pensamento diretamente à disposição das vicissitudes do Estado moderno, conforme Gandini escreveu (1995). A sua vida foi marcada pela passagem do Iluminismo para a Revolução Francesa e desta para o Império Napoleônico. Nesse contexto contraditório, Fichte elaborou teorias como elementos de um contrato entre o cidadão emergente e o Estado Moderno, constituindo teorias adequadas a um tirânico EU romântico com o coletivo comandado por uma infra-estrutura industrial não menos tirânica. Traduziu a filosofia de Kant para o espaço e para um papel social. No final da vida, Fichte teve tempo ainda de condenar a hipertrofia do EU napoleônico.

Na segunda metade do século XX, Johan Gotlieb Fichte tornou-se '*persona non grata'* e desqualificado como '*aborto de Kant e Hegel'*. Essa condenação prende-se ao uso abusivo de suas doutrinas pelos estados totalitários que proliferaram em todo o planeta durante a primeira metade do século XX. Esses Estados tiveram, contudo,

[771] - Entre os documentos do AGIA-UFRGS existem abundantes registros de fiscalizações periódicas que deveriam ser pagas pela instituição fiscalizada. Um deles passou para a ata do dia 15.09.1942 do Livro I do CTA f. 16 onde se lê: *"c) que, no Ministério de Educação, teve oportunidade de tratar, com o dr. Jurandir Lodi, sobre o recolhimento de taxas de fiscalização do Instituto, esclarecendo que esse Ministério pretende se depositem as quotas dos anos de 1941 e 1942, já, a correspondente ao ano de 1943 em Janeiro próximo, num total de 36:000$000, que, como é natural, estava procurando evitar para o Instituto uma despesa, na parte que se refere ao tempo de fiscalização já decorrido sem a nomeação de fiscal; que, nesse sentido, trocara ofícios e telegramas com os poderes competentes, os quais passou a ler; que fazia essas comunicações, porque o funcionário federal acima mencionado ameaçara de promover a revogação do decreto de reconhecimento, por não ter sido já feito esse depósito, esclarecendo que o Instituto não fora notificado da necessidade de fazêl-o. O Conselho aprovou a atuação do senhor diretor no caso".*

sem exceção como suportes institucionais ideológicos e instrumentos de incubação, o aparelho educacional encimado pela universidade. Os teóricos do Estado nacionalista brasileiro não ignoravam as lições de Johan Fichte[772] sobre o papel dos intelectuais, da academia e os produtos destilados pelo intelectual.

Na época da implantação da Universidade brasileira, o vínculo entre o intelectual do Estado nacionalista e Fichte passava pelos argumentos e os modelos culturais implantados por Goebbels[773]. Esse ministro da propagando do III Reich teve grande impacto entre os intelectuais brasileiros, atingidos pela propaganda nazista. Apenas a descoberta das atrocidades contra as minorias raciais barrou a admiração e a imitação brasileira desse regime.

Para o papel do intelectual existem inúmeros modelos alternativos, mesmo na Alemanha. Um século depois de Fichte, o conceito ético da universidade e do intelectual foi atualizado por Max Weber[774] para quem o Estado moderno carece do agente, na implantação do seu poder, como instrumento da imensa burocracia para manter o consentimento e o exercício do controle sobre a sociedade (Gandini, 1995: 80). A universidade não fugiu ao controle do Estado nacionalista que fez dela uma instância burocrática e um instrumento valioso até para um marketing estatal. Um grande número de estados contemporâneos ostenta como umas das suas grandes realizações e com orgulho a sua 'universidade nacional'.

No Brasil, o intelectual exerceu seu papel de agente do Estado desde o período colonial. Fávero anotou (1980: 46) "*a intelectualidade estava diretamente ligado à estrutura do Estado*". O jesuíta e o advogado, egressos da Universidade de Coimbra, estavam intimamente vinculados ao Estado Colonial Português. O Império Brasileiro começou a se estruturar sob o olhar atento de José Bonifácio de Andrade e Silva

---

[772] - Gandini se dá conta (1995, p. 80) do vetor utilitarista que o filósofo alemão desejava introduzir na educação através dos seus intelectuais. "*O conceito de Fichte inclui a sua participação ativa na sociedade e o conhecimento adquirido deve, para ele ser socialmente útil. A destinação da camada intelectual será 'o controle supremo sobre o progresso efetivo do gênero humano no seu conjunto e a contínua promoção desse progresso"*. Na época do Estado Novo brasileiro o reitor platino Justo Prieto escreveu (1942 , p. 46) "*La palabra del gran Fichte fué a comienzos de siglo pasado, el evangelio del patriotismo alemán*"

[773] - A introdução efetiva da universidade brasileira é contemporânea à ascensão nazista, que se vale da propaganda massiva, na qual se incluía a arte. Capelatto registrou (1996, pp. 6/7) que "*tanto no Brasil de Vargas, como na Argentina de Perón, a obra de Goebbels, junto ao Ministério de Propaganda causou forte impacto. O ministro alemão era responsável pela Direção das Artes. Dirigiu o 'Serviço de Cultura' dividido em câmaras especiais consagradas à literatura, teatro, música, rádio, imprensa, belas – artes, cinema"*.

[774] - **WEBER**, Max. **Sobre a universidade**. São Paulo : Cortez, 1989, 152 p

(1763-1838), '*capa preta*' da Universidade de Coimbra e com carreira burocrática de funcionário público em Portugal. A República Brasileira ganhou forma entre os intelectuais. O papel das doutrinas de Augusto Comte não podia ser ignorado no grêmio dos intelectuais da época, em especial no Rio Grande do Sul, como Pécaut destacou (1990: 60/2).

No momento da emergência da universidade brasileira, as figuras de Francisco Campos e de Gustavo Capanema (1900-1985) tiveram um papel decisivo e para além do Estado Novo[775]. Os seus feitos maiores estão intimamente associados à constituição da universidade brasileira inseparável do Estado nacional. Não titubearam em selecionar os que se dobravam ao ritual dessa universidade, associando-os ao Estado nacional, como para silenciar por meios coercitivos e duros[776], os que seguiam pensamentos divergentes.

No âmbito do Instituto, existiu uma geração de intelectuais participantes da Comissão Central do ILBA-RS e que foi sepultada na operação laudatória '*ao primeiro magistrado da nação'*. Nem mesmo Manoel André da Rocha, primeiro reitor de UPA, escapou. O silêncio caiu, tanto sobre a sua obra como sua pessoa, quando a sua consciência de magistrado experiente não concordou com o Estado Novo e optou em renunciar do reitorado e calar, depois de seu veemente protesto público no dia 03 de novembro de 1937.

Os intelectuais, coerentes com o Estado nacional brasileiro e preparados com saberes aplicáveis à política, sentiam-se socialmente responsáveis a cooptar e dialogar com qualquer forma de regime que o poder central resolvesse seguir. Os

---

[775] - Não é possível ocultar que Francisco Campos (1897-1968) é autor dos mais duros textos de excepção constitucional do Brasil. São dele a redação da Constituição do Estado Novo de 1937, assinada e defendida por Getúlio Vargas. O Golpe Militar de 1964 chamou de volta, o primeiro Ministro da Educação do Brasil, para redigir o Ato Institucional nº I (AI, nº I). Enquanto isso o 4º ministro do MESP, o mineiro e católico Gustavo Capanema, realizou durante onze anos, uma política compensatória nos piores momentos do exercício do duro poder de Vargas. Assumiu o ministério aos 34 anos e se fez cercar de artistas e intelectuais que marcaram o período com realizações ímpares. Depois de 1945 continuou na política elegendo-se para o senado. Os 200.000 documentos, que ele doou em 1980 para FGV, estão revelando os bastidores da época crucial do seu ministério que reunia Educação e Saúde. Nesses documentos encontram-se freqüentes registros do fundador do IBA-RS, o Dr. Olinto de Oliveira que esteve nesse ministério de 1930 até 1945, na área de saúde materno-infantil. As suas intervenções são para corrigir o aproveitamento político que o fascismo e os regimes totalitários faziam na época de forma anti ética, desses serviços prestados pelo Estado interventor. Alguns dos estudos sobre o Arquivo de Capanema foram coordenados e publicados por GOMES, Ângela de Castro. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio De Janeiro : FGV, 2000, 269 p.

[776] - As prisões de intelectuais divergentes como Graciliano Ramos (1892 –1953) ou a queima das bandeiras dos estados brasileiros, são ícones nacionais dos quinze anos da ditadura Vargas. Nem a sua volta ao poder em 1950, além do seu dramático e longamente ensaiado suicídio em 1954, conseguiram ocultar e transformar a realidade. Entre essas comovedoras operações, rigorosamente controladas pelo marketing do estado getulhista, cujo protagonista maior e único figurante no papel do '*bom velhinho'*. Cabe ao historiador descobrir os intelectuais silenciados, desqualificados por trazerem modelos intelectuais concorrentes.

resultados da intencionalidade desse Estado, cooptando o personalismo e a onipotência intelectual sem ética, são conhecidos no Brasil. No IBA-RS, uma das obras mais eficazes de Tasso Corrêa consistiu em cobrir de silêncio toda a memória da CC-ILBA-RS e seu paradigma que alguns defenderam de uma forma dramática[777]. Enquanto isso, São Paulo racionalizou a sua derrota pela armas em 1932, abrindo um generoso espaço político e econômico para preparar a ação do intelectual coerente com esse Estado e que segundo Mota (1980: 99/8*)*

> *"A Revolução de 32 foi o sinal de alerta para a falta de quadros. E para formar tais quadros é que se criou a Escola Livre de Sociologia com inspiração teórico-metodológica norte americana [...] Restava-nos a América do Norte. E demos o salto: da Filosofia para a Sociologia; mas uma Sociologia de conhecimento real, corajosa, sem tradicionalismos terminológicos. Estaríamos ainda nesse pé se não tivéssemos verificado que a Sociologia sem Ética não conduz a coisa alguma".*

A Escola Livre de Sociologia e de Política de São Paulo foi criada com farto suporte econômico da rica elite paulista derrotada pelas armas. Os intelectuais, favorecidos, defenderam em 1933 o seu papel na introdução do seu '*Manifesto da Fundação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo*' com os seguintes argumentos.

> "*A história universal encerra exemplos de grandes civilizações construídas sem base na instrução popular. Mas não há exemplo de civilização alguma que não tivesse por alicerce elites intelectuais e poderosamente constituídas."* (In - FÁVERO, 1980 : 171).

Essa distinção entre a instrução popular e das elites intelectuais é digna de nota e capaz de ser associada "*às audácias das raças nobres*" de Nietzsche em sua

[777] - É possível especular que a própria memória de Olinto de Oliveira teria corrido o risco do esquecimento se ele não ocupasse um cargo de prestígio no MESP durante 15 anos. Contudo não há notícias de que Tasso Corrêa procurou Olinto de Oliveira através de correspondência ou nas suas viagens, apesar do posto privilegiado que o fundador do Instituto ocupava no governo central.

"Gênese da Moral" escrita em 1887, na qual afirmava que "*toda oligarquia envolve o desejo de tirania*" (S/d: p.137). O desejo de tirania da elite intelectual favorecida, não poder ser afastada da base da universidade, como aparece na aplicação do dinheiro das oligarquias paulistas derrotadas em 1932 . Esse intelectual se colocou como o agente audacioso e o motor do Estado capaz direcionar e aplicar as suas energias em pontos nos quais as grandes massas são consideradas impotentes. Esse fato é exemplar quando um intelectual, oriundo dessa mesma instituição, resultante dos investimentos das elites paulistas de 1932, ocupa, setenta anos depois, o vértice da pirâmide burocrática brasileira.

O salto do intelectual para a arena política, e, dessa para a administrativa pública, expôs completamente do que era feito esse intelectual postiço. Conforme Pécaut, (1990 : 312), a vinculação entre o Estado e o intelectual, que parecia natural, sofreu violentos questionamentos. Vale a advertência de Florestan Fernandes, intelectual originário da Escola de Sociologia paulista, quando afirma que *"nós nos modernizamos por fora e com freqüência nem o verniz agüenta o menor arranhão. É uma modernidade postiça, que se torna temível porque nos leva a ignorar que os sentimentos e os comportamentos profundos da quase totalidade das 'pessoas cultas' se voltam contra a modernização"*[778]. Esse intelectual postiço cobra a utilidade prática e imediatista da universidade, e não a sua capacidade de viver e criar no interior do conflito, fazendo circular o poder. Seria válido lembrar a lição do intelectual holandês Spinoza quando afirmava (1983: 55) que '*a liberdade é a virtude do indivíduo e a segurança é do Estado*'. Marilene Chauí, intelectual com origem na instituição universitária paulista e inspirada em Spinoza, propôs (2000: 12) *"separar o intelectual do administrador público que outrora havia sido professor e intelectual"*. O intelectual deixou de ser só o indivíduo, quando escolheu ser administrador do Estado, e comprometeu a sua liberdade que lhe é inerente, com a segurança do Estado. Os dois mais conhecidos titulares do MESP do primeiro governo Vargas reuniram, ao seu redor, nomes como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Portinari, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer que colocaram a sua criatividade a serviço do Estado Nacional.

[778] - in Mota 1980: 193.

Ao retornar ao tema central da tese e ao conflito da arte com a instituição, verifica-se a liberdade do artista não escapa dessa heteronomia, quando se torna administrador do Instituto. A carreira artística do pianista Tasso Corrêa apagou-se diante do administrador.

### *3.3.2 - O intelectual artista brasileiro*

Durante o Império, vários artistas brasileiros transitaram entre o mundo simbólico do saber individual da arte e dos agentes institucionais do Estado. A começar pelo intelectual e 'ex-secretário perpétuo' do *Institut de France,* Joachim Le Breton (1760-1819)[779]. Ele havia defendido veementemente, em 1805, as questões que encadeavam numa unidade indissolúvel o intelectual, o artista criador autônomo e o poder político do Estado. Diante do trono de Napoleão Bonaparte, queixava-se do Antigo Regime que havia transformado Charles Le Brun (1619-1690) num `*artista tirano iluminado*', desrespeitando as diversas competências de outros artistas plásticos[780].

O mesmo Lebreton liderava a Missão Artística Francesa que aportou no Brasil em 1816. Na corte portuguesa, exilada no Rio de Janeiro, ele exerceu o seu papel de intelectual-administrador, comandando e orientando artistas autônomos e artesões para manterem no Brasil a mesma ponte entre o artista, o intelectual e o poder político experimentado nas adversidades da Revolução Francesa. Ele estava transferindo a experiência, adquirida no *Institut de France*, ao Estado embrionário brasileiro.

---

[779] - Bittencourt, 1967: 13-15. No Brasil a grafia do nome Joachim Le Breton aglutinou-se como Lebreton. Segue-se aqui a grafia conforme os documentos citados. Morales de los Rios Filho (1938: 19) é categórico: "*Joachim Lebreton e não Le Breton*"

[780] - Laurent, ao percorrer a circulação e a intersecção do poder da arte e da política, nos mostra (1983 pp. 28/9) o futuro chefe da Missão Artística Francesa no Brasil, diante do trono de Napoleão I, expondo perigosamente "*os confrades de David no Institut (de France) que deviam temer a qualquer momento que esse título (Peintre du Gouvernement) deixasse de ser honorífico, pois que o secretário perpétuo da classe das belas artes, Le Breton, dirigindo-se ao imperador como membro do Conselho do Estado, no dia 05 de março de 1805, julgou do seu dever lembrar que no século XVII a hegemonia de Charles Le Brun sobre as artes as havia levado para a decadência. «Não se fazia mais, dizia Le Breton, do que executar os programas prescritos por Le Brun. O próprio Girardon recebia desenhos de estátuas e de grupos dos quais ele era encarregado. Assim, depois dos tetos do Versalhes até as fechaduras; dos mármores esculpidos até os ornamentos da arquitetura, até os tapetes e os móveis, não se percebe ali, nas aplicações das artes do desenho, a não ser uma fisionomia, a do talento de Le Brun». Lembrando os «luxos dos talentos» desperdiçados na época de Richelieu, ele lamenta que não se tivesse confiado um monumento particular, ou alguns deles, a Poussin, Le Sueur, Philippe de Champagne, Mignard, Le Puget, Coysevox, Girardon, etc*".

> "*Findo o poder legitimador da Académie, em 1795, Lebreton é o funcionário público encarregado pela normalização dos estudos necessários para a formação dos artistas na França. Desta forma, o seu entendimento do fenômeno artístico e de como as técnicas e teorias da arte devem ser ministradas aos futuros profissionais são importantíssimas, ainda porque Lebreton foi postulante dos princípios de funcionamento da maior instituição de reprodução do saber artístico no Brasil."* (CIPINIUK, 1997 : 48/9)

A partir da leitura de Touraine (1995: 244), pode-se afirmar que a iniciativa maior dos artistas franceses foi legitimar o artista como sujeito no Brasil, evidenciando um contrato entre o poder da sua arte com o poder do Estado. Ao assinarem as suas obras como indivíduos e na sua autonomia de sujeitos celebrar um contrato como cidadão com o Estado, estavam reforçando, nas Artes Plásticas, uma genealogia no Brasil de procedimentos artísticos. Esse procedimento, no qual a referência era o sujeito-artista, conquistou gradativamente novos adeptos até silenciarem as manifestações no Brasil colonial, apesar das notáveis obras ali produzidas. Como sujeitos, passaram a justificar a presença do intelectual, a praticar uma nova linguagem visual e programaticamente contrária a toda a carência da socialização teórica dos artistas coloniais brasileiros. As representações intelectuais da Missão Artística Francesa legitimaram uma instituição separada de arte e em condições de corporificar na inteligência esse tipo de trabalho do sujeito artista.

> *"O classicismo possuía certos traços positivos: com a disciplina, com as suas convenções, permitiu a intelectuais participarem de maneira menos provincial dos grandes temas contemporâneos. Neutraliza as 'tentações da vulgaridade e o perigo potencial de absorção pelo universo do folclore'.* (MOTA 1980 : 253).

Parece ser irrelevante se foram ou não foram os membros da Missão Francesa que iniciaram o **ensino** na Academia de Artes[781]. O que deve ser enfocado é uma

[781] - Existe uma forte controvérsia que envolve o período da formação, que obscurecem as origens da AIBA e de quem foram as suas iniciativas. Essa controvérsia foi alimentada, na própria época dos fatos, por Henrique José da Silva, artista português, nomeado como seu primeiro diretor. Ver essa controvérsia em Morales de los Rios Filho, pp. 114-127.

distinção que atravessou todo o século XIX para se impor, mesmo na França, ou seja, a representação do artista como cidadão e não como súdito. Os artistas da Missão trouxeram uma linguagem, decorrente do tipo e da representação do papel do intelectual do cidadão, referendada no EU, gerada na Revolução Francesa e com a qual tentaram construir um projeto civilizatório no Brasil. A representação da cidadania teve de aguardar maior visibilidade no regime republicano, tanto na França (Nicolet, 1994), como no Brasil.

O sul-rio-grandense Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879)[782], aderiu ao projeto elaborado pela Missão Artística Francesa. Ele se apropriou desse projeto pela obra de Jean Baptiste Debret, discípulo e parente de Louis David e um dos mais destacados membros dessa Missão[783]. Assimilou do seu mestre essa capacidade de se representar a si mesmo competente para fazer circular o poder político, o saber da arte e o saber intelectual. Consciente dessa sua competência assumiu, em 22 de abril de1854, a direção da Academia Imperial de Belas Artes como o primeiro brasileiro a ocupar o cargo. Na Academia empreendeu uma ampla reforma[784] na qual nota-se o trânsito e a mediação do intelectual e, ao mesmo tempo, o respeito para a autonomia de cada competência das artes plásticas[785]. Permaneceu no cargo até 03 de outubro de 1857, quando a sua competência foi atropelada por forças estranhas à competência da arte.

Na passagem do Império para a República, o papel de trânsito entre arte, filosofia e política, coube ao pintor paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1903)[786]. O estigma de '*pintor da corte'* não impediu a sua conversão em

---

[782] - Conferir «Centenário de Araújo Porto Alegre» in Correio do Povo. **Caderno de Sábadao**.Volume XCVI, ano VIII, **nº 596** em 29.12.1979 . 16 p.
CADERNOS de Artes 1 - Porto Alegre : Instituto de Artes da UFRGS Jun 1980. (Dedicado integralmente a Manuel Araújo Porto Alegre)

[783] - Bittencourt, 1967, pp. 25-34

[784] - . Reforma Pedreira (Ministro Luis **Pedreira** de Couto Ferraz): Decretos nº 805 de 23.09.1854 e nº 1.603 de 14.04.1855. in Vidal Neto Fernandes (1997, p.147-156) e Morales de los Rios (1938, p. 234)

[785] - Araújo Porto Alegre é lembrado pelas suas teses ou perguntas formuladas na reunião pública na AIBA do dia 27 de setembro de 1855, onde, segundo Morales de los Rios Filho (1938, p. 249) entre outras coisas questionava: " - *As diferentes escolas de pintura procedem mais da natureza do país, onde floresceram, ou das doutrinas especiais dos seus mestres? - Qual a razão por que muitas academias se terem tornado infrutíferas as belas artes em diferentes épocas do país? - A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura*?".

[786] Além de sua obra pictórica, foi professor, a partir de 1870, de História da Arte, Estética e Arqueologia na AIBA, com uma boa formação filosófica na Sorbonne. Uma vez proclamada a república, foi constituinte e senador pelo seu estado natal,. Tentou transpor

constituinte republicano pela Paraíba, revelando a sua competência em conjugar a circulação do poder da arte, do intelectual e do político em ambos os regimes. Certamente ao constituir a sua consciência política ele não foi alheio aos exemplos e conselhos do sogro[787] Manuel Araújo Porto Alegre.

No início do regime republicano, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ampliou a sua ação através da imprensa e da imagem, instrumentos que Araújo Porto Alegre já havia utilizado. Nelas, os intelectuais e os artistas plásticos tinham um permanente encontro marcado, com a possibilidade de tentar interpretar e fazer circular o seu poder no país inteiro. Essa potencialidade intensificou-se após a Revolução de 1930[788].

Antes dessa Revolução, o projeto de associar o artista ao intelectual pode ser vislumbrado na Porto Alegre no grupo de intelectuais[789] dessa época, que se aglutinava ao redor da Editora do Globo[790] e nas redações dos jornais. Entre eles, havia vários membros da Comissão Central do ILBA-RS, como o poeta e tradutor Eduardo Guimarães, escritores como Mansueto Bernardi que, depois da Revolução, será o diretor da Casa da Moeda do Brasil (Amorim, 2000, 38) e Athos Damasceno. Uma série de professores do IBA-RS, como Francis Pelichek ou como Ângelo Guido[791], Fernando Corona[792], João Fahrion ou ex-alunos na Escola de Artes como

---

para a pintura o seu ideal político através do quadro 'Paz e Concórdia' (1895) que pintou como depoimento pessoal, ao final das primeiras perturbações sérias, nas quais se viu envolvida a jovem república brasileira.

787 - Pedro Américo de Figueiredo e Mello casou com Carlota de Araújo Porto Alegre, terceira filha de Araújo Porto Alegre e de Ana Paulina Delamare. XAVIER, Paulo. «Ascendência Brasileira de Araújo Porto Alegre» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado** . Volume XCVI , ano VII , **n º 596**, 29.12.1979. p. 16

788 - Piedade Epstein Grinberg ao analisar essa relação entre a ENBA a imprensa, resume (1997, pp.443/4) que *"a intelectualidade brasileira partilhará com os artistas de um processo cultural emergente no momento em que o país apresentava problemas de afirmação cultural nacional e se mostrava descompassado historicamente no contexto de um país verdadeiramente 'país moderno'. A inteligentzia brasileira, na figura de literatos e a despeito de vários equívocos políticos, exigia que uma parcela desse projeto coletivo fosse entregue às letras e às artes, numa tentativa de libertar a sociedade do ranço de um passado colonial"*.

789 - GOUVÊA, Paulo. «O grupo e o seu tempo» in Correio do Povo, **Caderno de Sábado**,vol. XXXI, ano XII, **n$^{o}$ 620,** 21. 06. 1980, p.16.

790 - Para se ter uma idéia da produtividade dessa editora, fora do eixo Rio-São Paulo, Bertasso resenhou a produtividade da empresa de sua família, afirmando (1993, p. 288) "*na ocasião (outubro de 1986) em que as Organizações Globo assumiram o controle da Editora (Globo), tínhamos anotados no nosso livro de registro de edições 2.830 títulos publicados*".

791 - **[F1. 054b]** GUIDO GNOCHI, Ângelo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

792 - **[F1. 028]** CORONA, Fernando – retrato e assinatura. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

Francisco Bellanca[793], Sotero Cosme[794] e seu irmão, o músico Luis Cosme[795], eram presenças constantes nesse meio. Nesse grupo, além dos teóricos, eram particularmente notáveis os artistas na sua capacidade de conseguir, com seus recursos gráficos[796], expressar os seus sentimentos em obras múltiplas e de ampla circulação (Scarinci, 1982). Essa arte exigia desses profissionais a capacidade de captar e sintetizar os momentos e as tendências políticas em imagens e representações que empolgassem um amplo e indeterminado público de observadores, com recursos da linha de montagem industrial da imprensa e planejados para serem disseminados em larga escala. Dos nomeados acima, muitos possuíam, nessa forma de expressão, a maneira de pensar o seu tempo e o seu espaço que se alterava cada vez mais, necessitando de novos meios para expressá-lo.

Apesar da vitalidade de empresas editoriais e jornalísticas, de iniciativas individuais avulsas e de efervescência de grupos, existia uma nítida tendência para a sua convergência para uma universidade. Nela ganhariam a possibilidade de manter a pesquisa e o pesquisador tão bem como a preservação, o estudo e a divulgação posterior da obra resultante dessa vida e ação. Muitos desses intelectuais artistas serão agentes ativos na universidade que começou a ser desenhada no Rio Grande do Sul, depois da Revolução de 1930.

---

793 - Torresini escreveu (1999, p 53) "*Dante Laytano, em Colecionadores de Emoções, destaca os trabalhos de ilustração [..] de Bellanca nas obras de Ernani Fornari, Athos Damasceno e Raul Bopp*" **[F1.017.1]** BELLANCA, Francisco CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

794 - O autor da capa n º 1 da Revista do Globo já possuía uma trajetória na Editora. Torresini afirmou (1999, 53) "*Um ilustrador de competência de um Sotero Cosme [ ] autor dos desenhos de Novena da Graça, de Theodomiro Tostes e de Paulo Gouvêa, já havia ilustrado algumas capas da Revista do Globo antes de 1930, quando vai a Paris a convite do Instituto Brasileiro do Café. Em Paris, vê publicada em edição de luxo uma série de desenhos*" **[F1. 034b]** COSME, Sotero CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

795 - O cinema é uma forma de expressão industrial que vinculava, na época, as artes visuais, as artes plásticas e a música. Tanto Sotero como Luis eram músicos que atuavam em Porto Alegre diante ou atrás das telas do cinema mudo. Com a ajuda do IBC foi a Paris onde Sotero fazia cartazes franceses para as companhias cinematográficas americanas. Luis foi atuar, como músico, no Rio de Janeiro.

796 - Torresini registrou (1999, p. 53) que "*Porto Alegre já possuía, na década de 20, pintores e desenhistas da projeção como Sotero Cosme, Helio Seelinger, Libindo Ferraz, João Fahrion, Oscar Boeira, João Faria Viana, Francs Pelichek, José Rasgado Filho e Ernest Zeuner*" e que atuavam na Editora da Globo

### *3.3.3– O problema do artista no contexto da universidade brasileira*

A formação do artista sempre foi longa e de retorno demorado e incerto. A formação do candidato a agente cultural e intelectual, dedicado ao estudo das artes, sempre exigiu a garantia de continuidade. Como tal, deve ser fortemente subsidiada, apesar de o artista plástico responder com autonomia, repulsa e até com escárnio, a essa ajuda, segundo Pevsner[797]. A iniciativa estatal, no campo das Artes Plásticas, foi predominante no Brasil desde a origem da Academia, em 1816, e esse papel continuou a ser exercido pelos cursos superiores e universidades estatais. As ruínas das instituições de arte de iniciativa privada contam tristes histórias de frustrações do Brasil. Nos países desenvolvidostambém esse ator é o Estado, em geral, e será tanto mais ativo, segundo Pécaut (1990), quanto mais consciente estiver de um projeto civilizatório coerente entre a nação e o povo. Essas atividades não serão pacíficas, em especial se o artista encontrar formas institucionais vazias de coerência e de sentido, ou conforme, esta tese, pender apenas para a lógica instituição.

Não é possível imaginar o que teria acontecido ao artista sul-rio-grandense como intelectual, se a administração e a propriedade tivessem permanecido nas mãos da CC-ILBA-RS, concorrendo com o Estado nacionalista interventor. Talvez esse intelectual pudesse fazer parte da mantenedora, mas o poder não pertenceria ao docente. Os intelectuais de Porto Alegre eram personagens isoladas e com grandes dificuldades de interlocução com a sociedade local através de uma instituição sob o seu controle. É possível acompanhar, a partir de 18 de junho de 1868[798], na constituição do Partenon Literário, tentativas de agremiar institucionalmente esses intelectuais artistas[799]. A fundação do Partido Republicano Riograndense (1882), a criação do jornal "*A Federação*" (1884) e o grupo positivista, consolidaram espaços ao

---

[797] -A posição contraditória foi tratada por Pevsner quando estudou (1982, pp. 161/2) as relações entre a instituição ( academias de arte), mantida pelo Estado e o artista,. "*O príncipe do século XVII mantinha a academia, porque as necessitava. O Estado do século XIX porque acreditava na sacralidade da arte, pregada por Goethe, Schiller e Humboldt. As autoridades públicas pareciam demasiado ansiosas para ajudar descaradamente a arte, pretendendo e propondo todo o tempo isso, contudo artistas geniais respondiam sempre intensificando a sua repulsa. O homem do Estado, o servidor civil, os conselheiros municipais e o benfeitor público continuavam pagando dinheiro para as escolas de arte e comprando obras a alguns artistas que haviam renunciado inteiramente a qualquer função social e que preferiam divertir-se praticando a arte pela arte*"

[798] - Machado, 1956, p. 118.

[799] - Regina Zilberman trabalhou a interação entre arte (poesia) e a política sul-rio-grandense onde "*o Partenon Literário não apenas demonstra a apropriação pela literatura do discurso político, mas que significou uma ascensão ao poder, através dos meios que este exige para a sua conquista"* ZILBERMAN Regina «Partenon Literário: literatura e discurso político» in Correio do Povo. Caderno de Sábado Volume XXXI, ano XII, nº 620 , 21.06.1980 pp. 6/7

intelectual e artista. No início do regime republicano, com o surgimento dos cursos livres, iniciaram-se pontos de convergência, além dos banquetes e eventuais clubes. O Instituto de Belas Artes foi um desses pontos de convergência dos intelectuais. O intelectual, do período da fundação do Instituto, era o amador de arte. O intelectual ocupava um posto honorífico no Instituto, sem ser assalariado e sem lucros diretos com a sua ação cultural que Lucas caracterizou (1996: 150-167) como o amadorismo nobilitador da época. O próprio fundador do Instituto, o médico-pediatra Olinto de Oliveira, não só tinha a pose de um homem imperial, como exercia a crítica de arte, ao que se saiba, não remunerada. A Comissão Central que ele imaginou para reger os destinos do Instituto estruturou-se a partir de uma série de intelectuais amadores da arte.

De uma forma geral, a formação dessa intelectualidade, extrapolava amplamente uma educação acadêmica e era conseguida por um intenso autodidatismo como de resto em todo Brasil. Os autodidatas da Primeira República foram denunciados em 1933 pelo "*Manifesto da Fundação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo*" (in Fávero, 1980) que exigia a correção, através da instituição universitária.

Com a criação da universidade brasileira, os intelectuais-artistas começaram a dispor de um instrumento formal para se congregar e fazer circular as suas idéias em relação à arte e na qual passaram a administrar o seu próprio espaço institucional. O intelectual artista encontrava ali, não só um ponto honorífico e de prestígio social, mas postos providos com cargos e salários, com a possibilidade de assumir posições através dos quais poderia intervir nas concepções políticas e administrativas do campo das Artes Plásticas. Esse artista transformou-se num profissional da arte ao mesmo tempo em que conectava o cidadão com a política. Na política esse artista encontrava agora um projeto através do qual o Estado criava a instituição universitária para corrigir o autodidatismo na conjunção de intelectuais, como afirmou o primeiro ministro do MESP

> *A Universidade não é apenas uma unidade didática, pois que sua finalidade transcende ao exclusivo propósito do ensino, envolvendo preocupações de pura ciência e de cultura desinteressada, ela é igualmente, e é, sobretudo, porque é esse caráter que a individua e a distingue das demais*

> *organizações, uma unidade social ativa e militante. Isto é, um centro de contato, de colaboração e de cooperação de vontades e de aspirações* (CAMPOS, 1931: 128).

A idéia da universidade propiciou, aos docentes de arte do Rio Grande do Sul, a oportunidade de uma verdadeira revolução desde os seus primeiros momentos. Entre esses docentes o jovem Tasso Corrêa se valeu da concepção da universidade para criticar a estrutura parada no tempo da CC-ILBA-RS, presa à política da Antiga República. Uma vez no poder, valeu-se dessa idéia e avançou até chegar ao conceito da '*universidade de artes'*. Isso não o isentou de pagar o preço da cooptação com o Estado interventor, segundo os conceitos de Fávero (1980, p. 48). Outro intelectual ativo, dentro e fora do Instituto antes da universidade local, foi Ângelo Guido Gnocchi, um dos mais próximos colaboradores de Tasso Corrêa, sendo seu sucessor no cargo de Diretor. Guido atuou na imprensa em várias partes do Brasil e em especial em Porto Alegre, onde se projetou como crítico de arte[800] e organizador de eventos culturais e mundanos. Essas atividades eram paralelas à sua condição de cooptado pelo Estado Novo como agente do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP).

Enquanto isso, a antiga mantenedora do Instituto, agindo na sua forma centrada, estreita e auto-suficiente, possuía a lógica de uma estrutura jurídica subliminarmente ancorada ainda na carta castilhista[801]. No meio externo, não era aconselhável delegar o poder e confiá-lo a qualquer outro aventureiro, especialmente agindo em nome do Estado nacional. O artista e o intelectual estavam subordinados à lei dessa mantenedora.

---

[800] - Ver SILVA, Úrsula Rosa da – **A fundamentação estética da critica de arte em Ângelo Guido**: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. Porto Alegre : PUCRS. Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas. Tese. 2002.

[801] - Pécaut ao dedicara a sua atenção à linha castilhista, resume (1990, pp. 01/1) "*além da negação da representatividade implicava, no mínimo, três princípios: o questionamento da individualidade, o caráter científico do poder e a superioridade do bem comum sobre os interesses particulares, todos os três a serviço de uma organização explicitamente autoritária da sociedade*".

### *3.3.4 – Um músico lidera a adoção no IBA-RS do paradigma universitário*

A Revolução de 1930 não estava oferecendo nenhuma garantia para prolongar a soberana da CC-ILBA-RS. Mas animava e seduzia os docentes do Instituto com a possibilidade de ocupar o seu lugar. Esses docentes elaboraram e apresentaram um memorial no qual pediram à Comissão Central a adesão ao novo paradigma:

> *"Nesse memorial, invocando os decretos 19.850, 19.851 e 19.852, de 11 de abril de 1931, do governo provisório que estabeleceu a Organização Universitária Brasileira, o corpo docente lembra as vantagens de adaptar-se o Conservatório de Música ao mesmo regime, constituído por aqueles decretos, a exemplo do que estão realizando os demais estabelecimentos de ensino superior"*[802].

Esse memorial desejava que fossem atores num congraçamento nacional de vontades e expressa na '*Organização Universitária Brasileira'*. Os artistas aproveitaram o estreito espaço jurídico consultivo da '*Congregação de professores do Conservatório'* que o estatuto do ILBA-RS lhes concedera como favor, em 1927, para fertilizaram esse terreno. Os seus membros sabiam o que fazer com os decretos do novo governo. Aproveitaram-se, não da legitimidade, mas da potencialidade efetiva. A CC-ILBA-RS era quem poderia dar legitimidade efetiva aos decretos no Instituto. Para isso, os docentes-artistas supunham que a sustentação do campo artístico deveria caminhar para um contrato entre o ILBA e a nova universidade. Não excluíam o forte potencial do patronato exercido pelos membros da Comissão Central. Nessa lógica, os docentes propuseram, honestos, mas ingenuamente, a constituição de uma comissão conjunta para estudar a '*Organização Universitária Brasileira*'[803].

O que de fato se instalou foi um diálogo de surdos e de protelações que só apontavam para um duelo do qual sairia vivo apenas um entre os contendores. Não se tratava de um contrato, mas sim de um confronto fatal, onde "*dois paradigmas são*

---

[802] - Livro de atas nº 1 da CC-IBA-RS, reunião do dia 16.06.1932, ff. 32v e 33f

[803] - No Livro de Atas nº 1 da CC-ILBA-RS na reunião de 16.06.1932, está apontado (f. 33f) *"para isso, o memorial sugere a nomeação de representantes da Comissão Central para em conjunto, da comissão dos professores, que subscrevem o referido memorial, passem a estudar o anteprojeto já elaborado nesse sentido"*.

*irreconciliáveis"* , segundo Kuhn (1997: 184). A arte deveria escolher entre fazer circular o seu poder numa ou noutra instituição. Não haveria lugar para uma terceira alternativa.

O que acontecia no IBA-RS pode ser comparado com o que acontecera no Rio de Janeiro na ENBA. Apesar de todo o aparato jurídico do Governo Provisório saído da Revolução de 1930, colocado nas mãos do jovem arquiteto Lúcio Costa (1902-1999), venceram as forças institucionais conservadoras, que o defenestraram em 1931. Trinta anos após a sua primeira avaliação, Mário Barata recolocou, em 1966[804], o mesmo fato no contexto da cultura ocidental mais recente, quando afirmou (1997:389/96) que

> *"exigiu-se da Escola, na verdade e muito, nos anos 30, mas ela então não correspondeu. [...] tudo podia causar uma ruptura grave, que levaria – como levou – ao primeiro embate das duas formas de cultura vigentes como superestrutura (a esclerosada e a renovadora) em 1930-1931 durante a direção de Lúcio Costa, de caráter revolucionário, mas sem, porém ter tido bases legais ou consensuais de atuação na Congregação da Escola, que limitasse o poder 'e o poder de conservação do poder' dos herdeiros do tradicional academicismo nas Belas Artes, tornado incompetente"* .

O embate também se produziu no IBA-RS com a vitória aparente das forças conservadoras da Comissão Central do ILBA-RS através da defenestração do Instituto do jovem músico Tasso Corrêa. Mas os professores do Conservatório atuaram imediatamente com perspicácia e como uma força política coerente. Constituíram uma comissão para acompanhar e conferir a eficácia do seu pleito. Trabalharam na perspectiva de que "*as classes não lutam dentro de um sistema, mas por sistemas diferentes*" que Santos apontou (1982: 43). A partir de um trabalho coletivo e comum, os docentes elaboraram um estatuto[805], que todos eles assinaram no 15 de maio de

[804] - Mário Barata examinou o fato num texto (1966: 47) interpretando-o da seguinte forma: "*só a partir da década de 30 aguçaram-se as divergências entre acadêmicos e modernos, malgrado os exemplos das superações dessa antonomínia na pedagogia artística mundial e a criação de novos sistemas mesmo no tradicional 'Royal College of Art'de Londres, hoje exemplo pioneiro da adaptação das velhas instituições ao novo ensino artístico*".

[805] - Estatutos elaborados por Tasso Corrêa em 1934, sob os Decretos Federais de 11.04.1931*{ 048Estat}*.

1934 e que estava solidamente ancorada nos decretos federais de 1931, e completamente diferente daquele da CC-ILBA-RS.

Como foi visto, a estrutura jurídica da universidade tornava-se cada vez mais necessária aos docentes artistas. Por essa estrutura os aspirantes ao poder do campo das artes criaram outros instrumentos jurídicos específicos para uma nova institucionalização da arte. Eles construíram uma aliança com essa finalidade com o corpo discente, que recebeu consistência através do '*grêmio de estudantes*'[806]. O grupo discente seria o vínculo natural, como de fato foi, com a sociedade mais ampla[807]. A CC-ILBA-RS foi comunicada e recebeu, no dia 03 de maio de 1932, a intenção da constituição de um '*grêmio estudantil'*. A efetiva instalação deu-se no dia 03 de junho de 1932. Esse ato pode ser interpretado como uma concessão da Comissão Central às sindicalizações promovidas na época pelo governo central nacionalista e intervencionista, em vésperas de ser contestado, no dia 09 de julho de 1932, pelas armas paulistas.

O grupo liderado por Tasso Corrêa valeu-se dos instrumentos jurídicos que a Revolução de 1930 lhe alcançou através dos decretos-leis de 11 de abril de 1931. As leis que criaram a universidade brasileira poderiam constituir-se em apenas mais algumas peças no arsenal jurídico brasileiro, devido ao *habitus* legiferante da classe dominante e como reconheceu o próprio ministro Francisco Campos, no dia da edição dessas leis[808]. Mas estava ali um jovem decidido que havia entendido o '*espírito das leis*'[809]. Ele estava colocando em jogo a teleologia imanente da instituição de arte, que na sua avaliação teria melhor expressão e êxito nas leis que criavam a universidade, de competência no âmbito nacional, do que preso nas leis de uma instituição regional voltada sobre si mesma.

---

[806] - A designação ***grêmio*** continha uma forte conotação republicana e subversiva no final dos 2º Império Brasileiro. Termo 'grêmio' foi disseminado pelos grêmios estudantis do interior paulista, nas vésperas da República.

[807] - Os alunos da primeira metade do século XX, eram reforçados pela autoridade dos seus pais que gozavam de um estatuto mais elevado, diante da sociedade e de origem, até pelo extrato social do qual era procedente o estudante de artes da época, e em especial os de música. Essa iniciativa começou pois na área social, no espaço dos observadores.

[808] - O primeiro ocupante do MESP, Francisco Campos, se expressou, (1931: 5) da seguinte forma "*Não é a falta de programas que devemos a procrastinação dos nossos males mais agudos. A verdade é que, entre nós, se sobram os programas, parece que nêles se absorve e se esgota a capacidade de interesse e de ação dos nossos estadistas. A todos os nossos males já se apontaram os remédios; falta apenas quem os repare e ministre*".

[809] Arendt considera (1983, p. 240) que a grande contribuição de Montesquieu foi não se fixar nos limites da lei, mas na sua competência interna enunciada no seu '*Espírito das Leis'*.

### *3.3.5 – O confronto de dois paradigmas de institucionalização da arte.*

A seguir, detalha-se uma fricção exemplar entre o paradigma que sustentava a Comissão Central do ILBA-RS e o pretendido pelos docentes de artes do Instituto. Considera-se exemplar esse confronto porque criou para as artes um corpo visível nas expressões de autonomia da competência institucional, entre duas concepções que se desejavam apropriar do poder no Instituto. O docente desafiador se sustentava no paradigma da universidade e era apoiado pelo grupo de estudantes que o legitimaram através da escolha como paraninfo da sua formatura. Do outro lado, a Comissão Central do ILBA-RS cercou-se de todo o aparato simbólico e em estrutura institucional de poder, valendo-se de todos os seus recursos jurídicos para defender a sua posição[810].

A liderança inconteste do corpo docente e discente do Instituto pertencia a Tasso Bolivar Dias Corrêa[811] (1901-1977). Muito antes do confronto de 1933, ele já havia experimentado os limites e as potencialidades locais do campo artístico. Possuía formação profissional de pianista, completada no Instituto Nacional de Música na capital federal, em 1921. Havia iniciado ali, também, o curso de Direito que concluiu em Porto Alegre, em 1933, sob os olhares do Desembargador Manoel André da Rocha. Exibia, assim, uma iniciação para a burocracia. Na sua atividade profissional, Tasso estava lecionando piano no Conservatório de Música do ILBA-RS desde 1922. Fundou o Conservatório de Música em Rio Grande ao lado de Guilherme Halfeld Fontainha[812]. Esse currículo era reforçado pela estima da maioria dos seus alunos[813] e da sociedade local[814].

---

[810] - Para esse fato, é possível valer-se do conceito de 'coisa', que Durkheim (1983, p. 94) colocava como "*a primeira regra e a mais fundamental é a de considerar os fatos como coisa*", dando-lhe a consistência de um objeto de estudo. O fato estudado aqui, foi amplamente divulgado pela imprensa, mas silenciado depois de confiado ao AGIA, caindo em completo esquecimento uma geração após. O confronto de Tasso Corrêa com a Comissão Central foi documentado nos mínimos detalhes em textos confiados ao AGIA-UFRGS e permite uma abordagem e um estudo objetivo sem infringir nenhuma questão ética.

[811] - **[F1. 031a]** CORRÊA, Tasso- desenho de Ismailovitch (um dos . participantes da exposição promovida por Lúcio Costa na ENBA em 1931) CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.** *{029DOC}* Documentos do currículo de Tasso Bolívar Dias Corrêa. Nascido em Uruguaiana, em criança peregrinou pelo Brasil, junto com o pai que era engenheiro de Portos-Rios e Canais e veio se fixar no Rio de Janeiro. Na capital federal freqüentou o Instituto Nacional de Música, no qual se formou em 1921, enquanto o seu irmão Ernani freqüentava a ENBA.

[812] - Guilherme Fontainha vinha de uma família de músicos e diplomatas. Humboldt Fontainha havia sido secretário-geral da comissão executiva da delegação brasileira para a Exposição Internacional de Turim de 1911. Maria Isabel, comentou (2000, p. 65) que Guilherme havia sido aluno de seu avô, Henrique Oswald, e que o seu pai, Carlos Oswald, recebeu "*a indicação* (para a Exposição Internacional de Turim) *a partir de Humboldt Fontainha, um amigo*, *que ele conhecera em 1907, em Juiz de Fora, na casa do pianista Guilherme Fontainha, aluno de seu pai, onde passara uma temporada pintando*".MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Carlos Oswald** (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos Rio da Janeiro: Casa Jorge, 2000. 229 p. Fontainha irá ser, em

Em outras ocasiões, ele já ensaiara rebelar-se contra a disciplina interna da Comissão Central do ILBA-RS. Existem vários registros de antigas questões e de cobranças tanto da parte do Diretor do Conservatório como do próprio Presidente do Instituto, sob o pretexto do cumprimento do horário das suas aulas[815]. Alguns meses antes do evento do Theatro São Pedro há um pedido de alunos ao diretor do Conservatório de Música, prof. José Joaquim de Andrade Neves[816] para que Tasso Corrêa permanecesse no Instituto diante de sua ameaça de se demitir. A resposta do Diretor é evasiva, agarrando-se ao regulamento e às leis do mercado[817].

Em 1933, Tasso era paraninfo de uma turma de formandas[818] quando aproveitou essa consagração acadêmica para tornar visível no mundo externo do Instituto a revolução que estava mobilizando os docentes do ILBA-RS. O evento ocorreu no Theatro São Pedro[819], no dia 24 de outubro de 1933, terceiro aniversário da vitória de Revolução de 1930. Era o final do mandato da presidência(1929-1933) de João Fernandes Moreira Ele estava na direção da mesa com várias autoridades, inclusive do Secretário do Estado do Interior e da Justiça, João Carlos Machado, presidente

---

1931, o diretor do Instituto Nacional de Música, integrado à Universidade do Rio de Janeiro pelo Decreto n° 19.852, de 11.04.1931. (Contracapa do Boletim do MESP, ano 1, **n$^{os.}$ 1 e 2**, jun.1931).

[813] - **[F2. 021] , [F2. 021.a]** Tasso Corrêa recebe grupo de formandos **[F2. 023]** Formandos –Paraninfo -Direção Homenageados e **[F2.024]** Formandos - Paraninfo-Direção Homenageados. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. -

[814] - **[F2. 013.1]** Banquete com presença de Tasso Corrêa, **[F2. 13.2]** Banquete com presença de Tasso Corrêa**, [F2. 13.3]** Banquete com presença de Tasso Corrêa e **[F2. 13.4]** Banquete com presença de Tasso Corrêa. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[815] - O diretor do Conservatório encaminhou-lhe o seguinte aviso: "*Professor Tasso. Chamo-vos a attenção para o art. 100, letra **b**, **d** e **e** do Regulamento em vigor que vos obriga a dar o número de lições que lhe fôr indicado no horário, contemplar em cada lição todos os alumnos que comparecerem à aula, assim como observar as instruções e as recomendações do Director no tocante ao ensino e disciplina das aulas. Evitará assim que os alumnos de sua classe deixem de encontrar-vos nas horas de suas lições como aconteceu na semana passada com as alumnas Innes Huck, Celia Aragone, Maria F. Ferreira, Maria L. Esteves e Alzira Gobbi. Se assim continuar a proceder, communicarei o occorrido ao Senhor Dr. Presidente para que tome as necessárias providências.Em 26.06.926. Assinado José de Andrade Neves - Director*" Registro nº 130, f.57f. Livro de registro de correspondência de 1922 – 1932 - Instituto de Belas Artes

[816] - **[F1 005]** A NDRADE NEVES, José J. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[817] - Entre os papeis da Presidência do Instituto, do ano de 1932, encontra-se o seguinte apontamento "*Si o professor Tasso Corrêa pretende abandonar o cargo que há anos vem exercendo, é por sua espontânea vontade, mesmo porque por parte desta Directoria nada o obriga a assim proceder. Não posso, nem desejo interferir no sentido de voltar o referido professor ao cumprimento dos seus deveres. Encontrareis substituto, que de acordo com o regulamento substituirão os professores quando faltarem à aulas. Porto Alegre, 10 de junho de 1933. Prof. Andrade Neves Director do Conservatório*" in *{044-045}* .

[818] - **[F2. 023]** Formandos do Conservatório – Piano **e [F2. 024]** Formandos do Conservatório – Piano. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS.

[819] **.** O Theatro São Pedro, cenário dos acontecimentos, está situado geograficamente numa espécie de '*acrópole*' da capital do RS, repartindo espaço e prestígio com os palácios que abrigam o poder executivo, legislativo, judiciário, religioso, militar e econômico da capital do Estado do Rio Grande do Sul. O seu lugar era lugar simbólico privilegiado, no qual em 1933 já havia desfilado quase um século de glórias dos artistas, dos políticos e do público mais prestigioso desse Estado. Local tradicional das solenes formaturas.

eleito do Instituto, que na próxima semana iria tomar posse do seu mandato de 1933-1937. Inicialmente, Tasso Corrêa foi brindado com um discurso de uma jovem formanda. O homenageado, depois de agradecer o discurso da jovem, expôs, ao grande público presente as condições nas quais a classe docente trabalhava no Instituto e sem o mínimo poder diante do arbítrio da Comissão Central. Elogiou algumas administrações passadas que ele tinha como exemplares. Mas, segundo as suas palavras, "*a situação da atualidade era calamitosa"*. Comparou a situação política e administrativa do Instituto de Belas Artes, dirigido por médicos, com o da Faculdade de Medicina sendo dirigida por pintores e escultores[820]. Para essa situação, propunha, como correção, a criação de uma administração na qual, ao menos os professores fossem ouvidos.

A Diretoria, que presidia a mesa de formatura, foi pega de surpresa. Atônita, jamais poderia imaginar ser desafiada e repreendida em pleno Theatro São Pedro, diante de tão qualificada audiência e recebendo a sugestão de repartir o seu poder com os docentes de artes. Diante do possível constrangimento do público suspeitar do abalo, que tal ousadia provocara na sua auto-imagem, o discurso não foi respondido no ato, nem a sessão interrompida. O presidente relatou depois aos seus pares e em particular seu ímpeto de intervir imediatamente. Polidamente se absteve de qualquer manifestação ostensiva. Mas, no mesmo dia, o agressor foi expulso exemplarmente do Instituto por meio de um ritual regulamentar previsto para ocasiões dessa natureza[821].

---

Qualquer um, com um mínimo de instrução e participação social, reconhecia esse lugar de prestígio e de consagração. Não há como ignorar a norma cultural

[820] - Nas palavras de Tasso Corrêa (in Diário de Notícias POA 26.10.1933.) "*O Instituto de Bélas Artes do Rio Grande do Sul é uma instituição dirigida por médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, etc.Daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada á difusão do ensino artístico no Rio Grande do Sul, é orientado por cavalheiros de alta distinção, mas que infelizmente, na sua grande maioria, nada entende de Arte. Pra demonstrar o absurdo da nossa organização administrativa lembraria o seguinte: uma Faculdade de Medicina, dirigida por uma comissão de musicos, pintores e escultores... A sua situação deveria ser identica á do Instituto de Belas Artes*".

Ver discurso no CD-ROM. Disco 8. Anexos 8.6-Textos. Arquivo 8.6c – Discurso de Tasso Corrêa 1933. ***{ 047TC}***.

[821] - O ato dessa expulsão ganhou a forma escrita, apoiada na ordem jurídica vigente, lavrada pelo escriturário do Instituto sob a orientação do secretário, conforme o regimento e devidamente assinada pelo Presidente, João Fernandes Moreira. (**[F1. 044]** FERNANDES MOREIRA, João). Esse instrumento foi entregue hierarquicamente ao Diretor do Conservatório para conhecimento dos termos. Esse o mandou entregar a Tasso Corrêa, através de um bedel do Instituto, num lugar público de Porto Alegre, que era a Sala Beethoven (sala de música criada por Tasso Corrêa **[F3. 019.1]** e **[F3. 019.2]** Sala Beethoven – cartaz publicitário). O bedel recolhendo a assinatura do citado, aposta ao documento, garantiu da parte do agressor o seu conhecimento formal dos termos de sua expulsão. Retornando ao Instituto entregou o documento assinado ao Diretor do Conservatório que oficiou ao Presidente. O documento foi entregue ao secretário que o encaminhou ao Arquivo do Instituto no qual se encontra e onde foi consultado para essa pesquisa. Currículo de Tasso Bolivar Corrêa *{148b.CUR}*.

No estreito espaço cultural de Porto Alegre, a publicidade dada ao ato da expulsão, mobilizou os alunos do Instituto[822]. Esses fizeram correr listas de abaixo–assinados de apoio ao docente-artista, que dirigiram ao Diretor do Conservatório de Música[823]. Esse repassou hierarquicamente as listas ao Presidente que as levou para uma decisão da Comissão Central do ILBA-RS. Os fatos e o discurso circularam, no dia 26 de outubro de 1934, na mídia impressa [824].

A sessão da Comissão Central do ILBA-RS, convocada para o dia 26 de outubro de 1933, tinha como pauta original a posse da Diretoria eleita no dia 10 de outubro de 1933. Para a nova presidência estava eleito João Carlos Machado[825], o seu Vice seria Frederico Dähne. Como Secretário, havia sido reeleito Renato Costa e para tesoureiro, Lindomberto Rache Vitello[826]. Essa sessão realizou-se no prédio do ILBA-RS. Iniciou sob a presidência de João Fernandes Moreira, que estivera à frente da cerimônia de formatura no Theatro São Pedro e que expulsara o docente. No grande expediente, ele narrou para a Comissão Central reunida, o incidente do discurso injurioso, o seu controle pessoal e as providências que ele havia tomado através de demissão do docente afrontoso. A Comissão alvitrou que não era momento de decisões e resolveu prosseguir com a cerimônia que estava em pauta. O presidente em exercício mandou

---

[822] - Em Porto Alegre o elemento discente, organizara-se nos outros cursos superiores, antes da Revolução de 1930, como já vimos. No ILBA-RS essa organização efetivou-se a partir de 03.06.1932.

[823] - O diretor do Conservatório, que no primeiro momento não participou da tentativa de adequar o Instituto ao regime universitário, nesse evento também ficou ao lado da Comissão Central. Em documento anterior declarara a sua posição pessoal ao argumentar que '*não faltavam profissionais para preencher o cargo'*. O registro mais detalhado, do que ocorreu no dia 24 de outubro de 1934 no Theatro São Pedro, foi localizado na pasta pessoal desse Diretor do Conservatório. Nele consta uma crônica do *Diário de Notícias*, (Porto Alegre, dia 26.10.1933, p.4) é que de fato resenha os acontecimentos dos três dias apanhando os fatos ocorridos no Instituto.

[824] - O jornal noticiava a formatura do dia 24, com os discursos da formanda e o do paraninfo. Do dia 25, registra os desdobramentos do gesto do professor, a reação do Presidente e as iniciativas dos alunos do Conservatório. No dia 26,uma 5ª feira, no qual o *Diário de Notícias* circulava, prevê a posse do novo presidente, o que de fato acabou acontecendo, segundo os registros das Atas da CC-ILBA-RS.Na época, a mídia impressa ainda era soberana diante de outras formas de comunicação. Um desses setores, que interessavam à imprensa industrial e serial, era a cultura e a arte. A matéria sobre o confronto nas artes não está assinada. Quem teria sido o cronista, quem forneceu os discursos ao cronista, são perguntas ainda não respondidas e sobre as quais a crônica calou. O jornal era de propriedade de Assis Chateaubriandt, com posições estéticas bem conhecidas e no mínimo autônomas. No aspecto da infra-estrutura industrial, o jornalismo tinha feito, até aquele momento, os maiores passos possíveis. Estava passando para a especialização profissional. Numa visão taylorista, da divisão de tarefas numa linha de montagem, os profissionais da comunicação estavam-se especializando nos diversos setores que estavam se afirmando.

[825] - **[F1. 069]** MACHADO, João Carlos. (CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.)** O Secretário dos Negócios do Interior e do Exterior do RS tinha sob a sua competência também a Educação Pública do Rio Grande do Sul e que veio se constituir depois em Secretaria de Educação e Saúde. Assim competiu a João Carlos Machado o comando da tramitação da constituição da Universidade de Porto Alegre e que ele irá assinar no dia 20 de novembro de 1934 ao lado do Interventor Gen Flores da Cunha e do Desembargador Manoel André da Rocha. **[F2. 022]**

[826] - **[F1. 089]** RACHE VITELLO, Lindomberto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

abrir ao público as portas da sala para a cerimônia de posse da nova direção da CC-ILBA-RS [827].

No dia 09 de novembro estava reunida de novo a diretoria da CC-ILBA-RS, empossada no dia 26 de outubro. A pauta era a apreciação do caso do professor demitido. O antigo presidente, que expulsara Tasso Corrêa, retirou-se da sala para que a Comissão pudesse deliberar soberanamente. O novo presidente expôs os fatos, sob a sua ótica e exibiu uma lista de 102 alunos que pediam a revogação da demissão. Abriu a discussão para consideração do plenário. Após diversas discussões, a Comissão Central, abrandou a demissão e que deveria consistir numa advertência e uma suspensão de 15 dias. Mas, na ata consta '*que o caso não deveria ir além de uma simples advertência',* contrariando a decisão tomada antes e a consenso dessa reunião. Foi a primeiro registrou no livro das Atas da CC-ILBA-RS da aprovação de matéria, sem ser por unanimidade. '*Unanimidade*' era uma das palavras mais repetidas, nessas atas. Essa norma foi quebrada, na ocasião, parecendo que a rebelião não era só docente.

Mesmo quando o Instituto foi admitido nos Estatutos da Universidade de Porto Alegre, no dia 20 de novembro de 1934, pelo Decreto Estadual nº 5.758[828], a Comissão Central continuou a existir jurídica e formalmente. Ela era a proprietária dos imóveis, dos quais não há registro da sua entrega à administração da nova Universidade de Porto Alegre.

Essa mesma Comissão, reunida no dia 19.07.1935, depois de o IBA-RS ser incluído nominalmente na UPA, resolveu emendar o artigo n° 31 do regulamento do Instituto que passou a dizer '*que o diretor do Instituto de Belas Artes, órgão executivo da direção técnica administrativa, será nomeado pelo Governo*". Essa decisão foi crucial para CC-ILBA-RS, pois dividia o vértice do Instituto entre a figura do seu Presidente e de um diretor executivo. A figura do Presidente zelaria pela entidade mantenedora e suas posses, enquanto o diretor nomeado pelo governo, iria zelar pelo seu funcionamento efetivo do Instituto.

---

[827] - Tal espetáculo e com semelhante publicidade nunca havia acontecido antes e não aconteceria mais, depois de 1933. Os membros da Comissão Central não se davam conta de que essa seria a última posse pública de uma Diretoria da CC-ILBA-RS.

[828] - **[F2. 022]** Flores da Cunha assina fundação da UPA. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

Com essa fórmula conciliatória, o Instituto julgava efetivar a sua participação na criação (1934) e na instalação (1936) da Universidade de Porto Alegre. Tasso Corrêa foi nomeado pelo governo estadual para ocupar o cargo chave de diretor executivo do IBA-RS, depois de haver retornado à vida de docente no Conservatório[829].

O evento protagonizado por Tasso Corrêa possui todos os componentes para expressar a autonomia da arte e mostrar a importância que o artista concede ao exercício efetivo no seu campo. Essa autonomia ganhou visibilidade nas expressões contra sistemas e estruturas alienantes do fazer artístico. No IBA-RS, a expulsão e a readmissão de Tasso é um dos eventos mais significativos da luta entre um paradigma esclerosado e um novo emergente. De um lado, a CC-ILBA-RS, detentora da propriedade e da administração do Instituto; de outro lado, um jovem docente desafiando publicamente os administradores do campo das artes e propondo uma nova vida institucional através de uma aliança com aqueles que detinham o poder. Mas, na prática, essa terceira via não era possível, como foi visto. A escolha deveria ser a contraposição de um paradigma inteiro e diferente em oposição a um outro inteiro e diferente. A solução protelatória seria outra fórmula do "jeitinho brasileiro".

O ILBA-RS, mantido pela Comissão Central, bastava-se a si mesmo, como tal era soberano e um paradigma inteiro. A ele opunha-se o paradigma inteiro da universidade brasileira, vinculada ao Estado nacional, sustentando a esperança e a ação política do docente. Mas quando os docentes o atingiram, surgiu a pronta desilusão pela impossibilidade da universidade garantir a autonomia para a arte, muito menos a financeira[830]. Foi necessário continuar o confronto de Tasso Corrêa com a CC-ILBA-RS. Assim, o evento do dia 24 de outubro de 1933, pode ser visto como a pré-estréia de um continuum das relações tumultuadas que o Instituto teve de implementar quando esse passou da antiga mantenedora estruturada sob o modelo dos '*Cursos Superiores Livres',* para a '*mantenedora universitária'* sustentada pelo poder público.

---

[829] - Pode-se argumentar que os laços familiares de Tasso com os governantes da época, suas vinculações com a política local e sua formação na capital federal, continuada na Faculdade de Direito local, favoreceram a sua atitude e a ocupação do posto institucional. Mas não foram determinantes, pois existiam outros atores sociais, com créditos semelhantes ou superiores aos de Tasso, que não os transformaram em ação a favor da autonomia da arte. É o caso do seu irmão mais velho, Ernani, que teve as mesmas condições, mas preferiu seguir outro caminho.

As relações do IBA-RS com a universidade local são de um significado ímpar para a presente tese. As relações entre essas duas concepções permitem contemplar o continuum de exemplos concretos de expressões de autonomia da arte, surgidos em meio de confrontos, negociações e etapas de avanços e recuos do ideal que o artista se representava como necessário para afirmar as normas internas do campo artístico. A vida e a teleologia institucional imanente que sustentavam essas expressões traduziram-se numa seqüência de expressões de rupturas com a ordem estabelecida, construção de novas normas, excomunhões recíprocas e integrações que, no seu conjunto, geraram uma consciência, com a ajuda da qual foi possível construir, finalmente, um contrato que respeitasse tanto o campo artístico como qualificou a pretensão universitária em Porto Alegre. Nessa seqüência, o Instituto não foi um ator indiferente e, como tal, colheu os frutos dessa caminhada de trabalho árduo.

Os atores da Comissão Central do ILBA-RS também não podem ser considerados indiferentes. É necessário creditar-lhes a capacidade de salvar o essencial da teleologia imanente do seu ILBA-RS, mesmo sem que admitissem ou entendessem as mudanças necessárias e a totalidade das potencialidades do Instituto. Eles foram capazes de doar o seu nome, o seu tempo e parte significativa de suas energias e posses, para que a arte pudesse se constituir numa instituição formal nesse ambiente cultural indiferente, senão hostil , em muitas ocasiões, ao seu ideal civilizatório. Mas, na medida em que grupo da CC-ILBA-RS se institucionalizava e se reproduzia, foi perdendo esse ideal e a unidade fundadora.

Do lado docente, a sua organização e a construção da sua unanimidade foram lentas e tateantes. As dúvidas são visíveis na diferença do número e das pessoas que assinaram o primeiro e o segundo memorial dirigido à CC-ILBA-RS para a adaptação do Instituo às leis federais. O primeiro memorial, encaminhado em 16 de junho de 1932, levava apenas a assinatura de seis professores. Já o projeto de estatuto, encaminhado no dia 17 de maio de 1934, após o evento em que um deles havia sido

[830] - Na própria ENBA o Conselho Nacional de Educação teve de lembrar, ainda em 1951, que e "*na autonomia concedida, não pode estar compreendida a financeira*", como diz o parecer nº 244 / 951

defenestrado do Instituto, contava com a totalidade das quinze assinaturas dos docentes[831]. Não houve manifestação da Congregação da Escola de Artes.

Foram os docentes-artistas que procuraram, se expuseram e correram riscos que acabaram por gerar uma consciência capaz de assumir o poder interno institucional e exercê-lo através de normas peculiares ao campo artístico. Mas isso não seria possível sem que tivessem na frente o paradigma que sustentava a universidade e do qual se valeram com muita habilidade e competência. Nesse paradigma, reencontraram as concepções do próprio Dr. Olinto de Oliveira, fundador do Instituto de Belas Artes, que estava empenhado em ajudar o Brasil na construção de uma universidade adequada. Olinto foi referência[832] para a Associação Brasileira de Educação (ABE). O fundador do Instituto ocupava um lugar de destaque[833] como membro ativo do MESP entre 1930 e 1945[834]. As alianças dos docentes, em favor da universidade, contra o modelo dos cursos superiores isolados, não paravam na pessoa do fundador do Instituto. O cunhado de Olinto de Oliveira, Dr. Raymundo Vianna[835], membro ativo desde 1912 da CC-ILBA-RS, era um dos lideres do 'Partido Universitário'[836].

Certamente não faltaria apoio aos docentes para assumir o poder completo do Instituto. Entre eles, o decisivo apoio do interventor federal, general Flores da Cunha[837]. Se fosse necessário, daquele que o Interventor representava no RS, o

---

[831] - Nessa lista estava Olinta Braga, uma das fundadoras do Instituto, integrante da CC-ILBA-RS, em 1908, agora reduzida a uma simples docente subalterna. O que chama atenção é o nome que encabeça a lista. Trata-se da assinatura do próprio diretor do Conservatório, e que, algum tempo antes, não se opunha à exclusão de Tasso Corrêa do quadro docente do Instituto. CD-ROM Disco 5- LEIS. Arquivo 1934b p.9

[832] - Souza Campos, 1940, p.287 e 1954, p. 85.

[833] - O fundador do Instituto de Belas Artes, Olinto de Oliveira, ocupou entre 1930 e 1945, na capital federal, um lugar e um posto privilegiado no Ministério de Educação e Saúde Pública (FIGUEIREDO, 1953, 110 pp). Teve a oportunidade de socializar as suas concepções sobre a universidade brasileira que se estava planejando e a centrou sobre o estudante. Caberia investigar o papel de Olinto de Oliveira nessa vinculação do Instituto com o MESP onde era interlocutor direto com Getúlio Vargas e seu ministro Capanema. O que se supõe é que, no seu posto de cuidar da oficialmente da juventude brasileira (Gomes, 2000, pp.223/238), o criador e o primeiro presidente do Instituto não era indiferente a esse Instituto e sua intenção de pertencer à nova universidade brasileira.

[834] - Gomes, 2000, pp.221-249.

[835] - Conforme Rocha Almeida, (1964, p. 234) Raymundo Vianna era cunhado de Olímpio Olinto de Oliveira. Ele era casado com a 6ª irmã de Olinto, Hercília Olinto de Oliveira (1883-1954).

[836] - Num texto institucional da UFRGS consta "*o movimento pró-criação da Universidade obteve grande amplitude intelectual e a ele agregaram-se professores de renome como Francisco Rodolfo Simch e Raymundo Vianna. Daí resultou a criação em 1932, do Partido Universitário, cujo objetivo precípuo era a luta pela criação de uma instituição universitária gaúcha*" «Universidade Federal do RS: 1934-1984» Porto Alegre:UFRGS, 1984, p.23.

[837] -Essa esperança foi explicitamente citada por Tasso Corrêa no dia 24 de outubro de 1934 no Theatro São Pedro quando afirma que "*entrando nos eixos e com o apoio de s. ex. o gal. Flores da Cunha, chefe do governo riograndense, dentro de pouco tempo,*

próprio Getúlio Vargas, antigo presidente de honra do Instituto. Ou do desembargador Manoel André da Rocha, Vice-Presidente do ILBA-RS e depois, primeiro Reitor da UPA.

Nesse ponto começou a surgir e a se articular uma reação silenciosa e desconfiada de alguns membros da Comissão Central. Essa nomeou uma comissão para examinar o projeto de estatuto apresentado oficialmente pela Congregação dos Docentes de Música. Nessa comissão, os docentes eram minoria e os da Comissão Central não eram os mais entusiastas pela universidade[838]. Não há registro no AGIA-UFRGS das conclusões dessa Comissão. Apenas ficou o esqueleto do Estatuto[839], desnudado da numeração dos artigos e parágrafos, com as assinaturas solidárias de todos os docentes músicos do Conservatório.

### *3.4 – O IBA-RS integra a Universidade de Porto Alegre*

A Universidade de Porto Alegre (UPA) foi aprovada através do Decreto Estadual n° 5.768, dos dias 20 e 28 de novembro de 1934[840]. Na lista das seis unidades formadores originais da Universidade de Porto Alegre[841], o único instituto que figurava no Estatuto[842] era o IBA-RS. Essa integração era um novo triunfo legal para os docentes artistas. Mas, na prática, o caminho para atingir o controle das normas do campo artístico, institucionalizado na universidade, era ainda muito longo e só ampliou o problema da circulação do poder entre a arte e a instituição. O fato tornou-se evidente na dificuldade para convocar uma reunião da Comissão Central no dia 15 de fevereiro de 1935. Segundo o estatuto vigente, a reunião teve de ser convocada

---

*teriamos um estabelecimento modelar, para isso nos valendo, é claro, do prestigioso baluarte do nosso atual presidente eleito, dr. João Carlos Machado, que já deve ter alcançado a deficiência da nossa presente estrutura administrativa*".

838 - A comissão era composta pelo presidente João Carlos Machado, Othelo Rosa e João Pio de Almeida, pelo lado da Comissão Central. Do lado docente, em minoria, estão Tasso Corrêa e Corte Real.

839 - Ver no CD-ROM *disco 5* **LEIS**, arquivo **1934b** Estatuto

840 - **[F2. 022]** Flores da Cunha assina fundação da UPA e **[F5. 024]** Diploma da criação da UPA desenhado por Francisco Bellanca CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

841 - Pelo Decreto Estadual **n.º 5.758** de 20.11.34 ***"Art. 2º - A Universidade de Porto Alegre será constituída dos seguintes estabelecimentos oficiais: a) Faculdade de Medicina com as suas escolas de Odontologia e Farmácia; b) Faculdade de Direito, com a sua Escola de Comércio. c) Escola de Engenharia; d) Escola de Agronomia e Veterinária: e) Faculdade de Educação, Ciência e Letras; f) Instituto de Belas Artes*".** Ver decreto da criação da UPA em CD-ROM. Disco 5 Arquivo 1934

842 - Estatutos da Universidade de Porto Alegre. Aprovado pelo Decreto.Est.nº5.758 em 20.11.1934*049{Estat}* . Estatutos da UPA +Decr. Fed 6.627 de 19/12/40 aprovando o estatuto *{107bEstat}*

por outro membro da CC-ILBA-RS em vista do desaparecimento do Presidente do Instituto[843]. O tema em pauta era a integração efetiva do ILBA-RS com a UPA. A reunião teve de ser presidida pelo desembargador Manoel André da Rocha, já designado reitor da UPA. Não há registro dos debates que se seguiram sobre o tema da integração efetiva. A conclusão foi protelatória: delegando-se ao presidente ausente, João Carlos Machado, a tarefa de integrar o Instituto à Universidade[844].

Nessa ata, as treze assinaturas de praxe são iniciadas por Manoel André da Rocha. A 13ª assinatura foi aposta dois meses depois dessa reunião e acompanhada de observações pessoais. Essas observações levantam um pouco do véu de luto que encobriu alguns membros da Comissão, além da notícia da morte de Marinho Chaves. A letra carregada de João Pio de Almeida[845], emocionada e ainda inconformada acrescentada de próprio punho no livro de atas, mostra fragmentos da discussão de fundo havida na metade do mês de fevereiro de 1935, em Porto Alegre, e que não foi transposta para essa ata[846].

> *"Votei contra a proposta sobre a matéria principal da reunião pelos motivos expostos em sessão. Requerí que viesse à discussão e approvação ou rejeição da Commissão Central dos trabalhos da Comissão incumbida de estudar a reorganização do Instituto – trabalhos estes que concluíram pela conveniência da incorporação do Instituto a então projectada Universidade, que foi afinal, pela mesma Comissão, especialmente pelo seu digno presidente, pleiteada e obtida do Governo do Estado. Entendia que a resolução da Comissão Central, desinteressando-se do acto mais importante da vida do Instituto, importava, ao mesmo tempo em desconsideração para com os membros da Commissão de Estudos e violação dos Estatutos".* (17/3/1935)

[843] - Não foi encontrada ainda uma explicação lógica para esse sumiço da alta cúpula do Instituto num momento de tal gravidade. Na verdade o Presidente, João Carlos Machado alega doença. Ele figurava na foto da fundação da UPA como Secretário de Estado dos Negócios de Interior e Exterior, ao lado do Interventor Flores da Cunha e Manuel André da Rocha, no dia 20 de novembro de 1934, portanto quatro meses antes dessa reunião. A sua ausência na discussão da inclusão efetiva do Instituto na UPA criou um enigma que talvez poderia ser desvendado na ação política de João Carlos Machado na Interventoria do Estado.

[844] Mas nos documentos da AGIA-UFRGS não existe menor registro posterior a essa data da presença desse personagem no ILBA-RS. Ele como Secretário do Interior e Justiça tinha sob a sua competência a universidade local que estava nascendo. A Secretaria de Educação e Saúde Pública só foi instalado no RS com Estado Novo em 1937 e um dos motivos da demissão do primeiro reitor da UPA.

[845] - Biógrafo de BORGES de MEDEIROS. Porto Alegre: Globo, 1928.

[846] - Livro nº III das atas da CC-IBA-RS. , ff. 11f e 11v – devido à grafia, a versão dada abaixo, deve merecer estudos tanto quanto ao seu conteúdo quanto à sua forma. Corte Real (1980: 191) faz praticamente a mesma transcrição desse acréscimo de Pio de Almeida nessa ata.

Nas atas de toda a vida da CC-ILBA-RS não há exemplo de um registro de próprio punho, muito menos de um aparte pessoal posterior. Os termos desconexos, do acréscimo, permitem entender tanto que ele poderia ser favorável à integração como ser contrário, pois votar contra o restante da Comissão, poderia significar que ele teria se colocado contrário à integração. Uma terceira leitura pode ser realizada a partir da "*reorganização do Instituto*" onde seria possível um novo desenho institucional mantendo o poder da CC-ILBA-RS. Mas, de fato, ele encobre a discussão de fundo e que não passou para o registro escrito nas atas e dos quais ele discordava. João Pio de Almeida era membro da Comissão de Estudos encarregada de examinar a adoção do modelo da Universidade por parte do IBA-RS.

As três atas subseqüentes são as últimas da CC-ILBA-RS. Em nenhuma delas irá constar a presença de João Carlos Machado. Nelas também deixam de constar as presenças de João Pio de Almeida, do vice- presidente Frederico Dähne e do secretário Renato Costa. Devido às ausências do Presidente, do Vice e do Secretário do Instituto, a reunião de 29 de abril de 1935 foi convocada pelo tesoureiro Lindomberto Rache Vitello[847]. Nessa sessão, foi eleito por unanimidade o Desembargador Manoel André da Rocha como presidente do Instituto. Esse ponderou de tal maneira, e por razões que não aparecem na ata, sua impossibilidade em aceitar tal cargo[848]. Em novo escrutínio, foi eleito José Carlos Parreira que já havia exercido o cargo presidencial entre 14.10.1925 e 29.10.1929.

A penúltima reunião do CC-ILBA-RS ocorreu no dia 19 de julho de 1935. Ela foi presidida por José Carlos Parreira que prestou, na ocasião, contas da situação do Instituto. Ao mesmo tempo há um esboço apressado do Estatuto do IBA-RS seguindo as exigências do decreto 19.851, de 11.04.1931, para uma adaptação do Instituto à Universidade. A derradeira sessão da CC-ILBA-RS ocorreu no dia 06 de janeiro de 1939. Ela será comentada no final desse capítulo, pois irá se sobrepor à administração

[847] - Livro nº III das Atas da CC-IBA-RS f. 11f, registra que essa reunião foi convocada pelo tesoureiro do Instituto"*Reuniu-se a Comissão Central em sessão extraordinária, em virtude da convocação que foi feita, como determina o artigo 16, dos Estatutos por se acharem enfermos, digo, ausentes os snrs Presidente e Vice, e, por se encontrar enfermo, o sr. Secretário a quem competia fazer esta Convocação*". O Tesoureiro Lindomberto Rache Vitello irá trabalhar nesse posto durante e após a integração do IBA-RS na UPA

[848] - Nessa data Manoel André da Rocha já havia sido designado, em 03 de dezembro de 1934 pelo decreto estadual nº 5.765, reitor de UPA.

de Tasso Corrêa, iniciada no dia 16 de abril de 1936. A posse efetiva do primeiro reitor da UPA, de Manoel André da Rocha, ocorreu no dia 01 de abril de 1936.

A sobreposição de duas competências administrativas resultou num problema com duríssimas conseqüências para o Instituto. Em primeiro lugar, inviabilizou qualquer providência objetiva para adaptar o Instituto ao regime da Universidade, que exigia para este efeito, uma série de realizações materiais e jurídicas a serem implantadas em tempo hábil. Na prática, de 1934 até o inicio de 1939, existiram dois Institutos. Um era o Instituto da Comissão Central, com a propriedade física e com uma administração paralela. Um segundo era o Instituto da Universidade. Esse tinha um pé no seu interior, pela inclusão formal através do decreto nº 5.758, de 20.11.1934 e o outro fora, pois a administração anterior não lhe havia passado o comando institucional e não lhe pertencia o efetivo usufruto do prédio. Esse período foi atravessado por uma espécie de força de inércia proveniente do peso do contrato com o estudante e da teleologia imanente do Instituto e que não foram rompidos.

### *3.4.1 – Muda o papel social do estudante no IBA-RS*

O papel e o lugar do estudante mudaram também com o novo paradigma que sustentava os cursos superiores[849] no Brasil. Não há registro de algum posto em qualquer colegiado para o estudante no antigo ILBA-RS. A diferença é particularmente visível se for comparado ao estudante da antiga Escola de Arte do ILBA-RS e o estudante do Curso de Artes Plásticas do IBA-RS.

Na teoria, parece que existe consenso, que uma instituição voltada para a arte, num país jovem como o Brasil, seja destinada num primeiro momento para a sua própria reprodução através dos seus estudantes para, depois de consolidada, voltar-se para o sistema mais amplo da arte[850]. O objetivo primeiro da própria reprodução "*na*

[849] - *Constituindo a Universidade do RJ pelo Decreto Lei no 19852 de 11.04.1931, escreve "*Art. 5.º Constituirão inicialmente o Conselho Universitário .. b). § 4.º Serão, ainda, incluídos no Conselho Universitário, logo que se constituírem, o presidente do Diretório Central dos Estudantes e um representante de associação fundada pelos antigos diplomados dos Institutos componentes da Universidade*.".*

[850] - Esse fato fica evidente *no Institut de France* e na *Academia de Belas Artes da Argentina* a presença do estudante formal foi liminarmente afastada do horizonte institucional.

*pricípua missão de formar substitutos*" no Instituto foi verbalizado posteriormente[851] por Fernando Corona, como membro do grupo de novos docentes que entraram no período da passagem do curso superior isolado para o da universidade. Pode-se argumentar que esse tipo de pensamento, estanca a instituição num puro processo endógeno do campo artístico local. Contudo, o estudante possui um sentido institucional num ambiente cultural e num sistema de artes emergente para a criação, a sustentação e o desenvolvimento da arte, além do pessoal. Ele é destinatário da teleologia imanente do processo da reprodução institucional. A sua decisão pessoal, em optar pela vocação artística, transforma-se num ato absolutamente heróico, especialmente numa região que estava apenas emergindo para o mundo da arte, como foi visto em Guido (1956: 19), quando Pedro Weingärtner resolveu ser pintor. A existência de um mínimo de uma escola de artes constitui um impulso em direção a verdadeira aventura criativa, como aconteceu com Weingärtner ao chegar à Europa. A ação docente faz sentido na medida em que ela está apoiada em toda a aparelhagem institucional e responde à intencionalidade de alguém que escolheu ser um estudante de arte. O estudante, segundo a visão do fundador do Instituto de Belas Artes é a origem e o fim da universidade. É o que Olinto de Oliveira declarou "*na questão das universidades o ponto capital, a meu ver, não está no plano de organização, nem nos programas, nem nas congregações, mas nos estudantes*" (in Souza Campos, 1940, p. 287 – 1954, p. 85). Ele podia mostrar na prática o seu pioneirismo e adesão à organização estudantil num curso superior[852]. O atual Centro Acadêmico Sarmento Leite, remonta aos primórdios da Faculdade de Medicina de Porto Alegre. Olinto, um dos fundadores e um dos diretores dessa Faculdade, aceitou o convite do Centro Acadêmico[853] para se despedir do espaço público de Porto Alegre e da Faculdade.

---

[851] - Já foi visto que Corona (1977, p.188) afirmou "*nossa precípua missão era o de preparar substitutos entre os nossos alunos formados para nos substituíssem quando a hora chegasse e continuar o ensino das artes com o mesmo amor e dedicação. E assim foi feito*".

[852] - Olinto de Oliveira, o fundador do Instituto de Artes continuou a praticar a interação com o estudante ao longo de todo a sua vida. Já no Rio de Janeiro, como Peregrino Junior contou (in Figueiredo, 1953, p.73) "*tive alguns contatos inesquecíveis com esse velhinho extraordinário. A primeira vez que o vi, eu era ainda estudante, em 1929; fazia uma conferência na 20ª Enfermaria da Santa Casa quando no meio dos médicos e dos estudantes que me escutavam, se sentou, como um deles, modesto e simples, um tímido velhinho de cabeça branca. Depois da conferência, fez-me uma pergunta desconcertante:*

*-Qual é a sua opinião pessoal sobre o assunto?*

*Hesitei, mas disse o que pensava – não fosse eu apenas estudante... E ele, modesto e simples, disse também a sua; era enxaquecoso, tinha a autoridade de experiência feita...*"

Outro Centro de Estudantes foi o da Faculdade de Direito[854], do qual Tasso Corrêa transferiu experiências de organização estudantil ao IBA-RS.

O objetivo aqui é de apontar o papel do discente no Instituto, chamando atenção para a potencialidade existente nesse meio estudantil e a vitalidade dos recém chegados ao campo da arte. O estatuto de 1908 ignorava totalmente a presença do estudante no Instituto[855]. Já o regimento caiu no excesso na sua preocupação de limitar qualquer iniciativa de associação estudantil. Do total dos seus 132 artigos, destinava 81 deles para disciplinar o estudante, sem indicar qualquer forma ou gérmen possível de sua agremiação[856]. Alguns artigos possuem uma redação draconiana e exclusivista, como aquele que impedia ao estudante participar de qualquer evento externo não autorizado pelo Instituto, como prescreve o do Regulamento aprovado em 11.08.1927[857].

Na Escola de Artes a rígida disciplina escolar[858] e a dedicação exclusiva, através da presença constante, tanto de Libindo como de Pelichek, não permitiu a emergência de qualquer história autônoma do movimento discente dos estudantes das artes plásticas.

No entanto, quando a direção do Instituto passou para o professor de música Tasso Corrêa, são os estudantes de Artes Plásticas que irão assumir a liderança do

---

853 - Já no dia 17 de julho de 1917 foi o Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina que organizou a despedida de Olinto de Oliveira, depois de sua renúncia. "*No edifício da Faculdade de Medicina realizou-se ontem, à noite, a sessão solene promovida pelo* ***Centro Acadêmico*** *para a entrega ao* ***Dr. Olinto de Oliveira****, professor honorário daquele estabelecimento de ensino, da mensagem que lhe dirigiu o corpo discente, ao tomar conhecimento da sua renúncia do cargo de professor*". Correio do Povo, 18.07.1917, (apud Gonçalves Vianna, 1945, p. 70).

854 - VIEIRA da CUNHA, Carlos Eduardo et DIFINI, Luis Felipe Silveira «Centro Acadêmico André da Rocha: uma tradição de lutas» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado**. Volume CXI, ano VIII, **nº 611**, 19.04.1980, p. 15. A denominação Centro Acadêmico André da Rocha é a partir de 1942.

855 - Sob o ponto de vista do estudante, o estatuto de 1908 do ILBA-RS apenas registra, no seu 1º artigo, que ele é destinado ao ensino teórico e prático das artes. Se não existisse esse artigo seria possível pensar numa academia de arte sem estudantes

856 - Novamente está em jogo '*a negação da representatividade*' apontada por Pécaut (1990, p.60) como efeito do castilhismo.

857 - Regulamento do Instituto de Belas Artes, atualizado e aprovado em 11/8/27, prescrevia no seu artigo n.º 35: "*Nenhum alumno poderá exhibir-se em audição pública, nem apresentar trabalhos seus em público sem permissão do respectivo Director e audiência do Presidente*".. Esse artigo 35 era crucial e possuía um histórico na visão dos dirigentes, pois no relatório de 1912 (p.41) Olinto registra "*Apenas, em matéria de penalidades, foram em agosto de 1911, suspensos temporariamente dous alumnos do Conservatório, por terem scientemente infringido uma disposição do regimento interno, tomando parte em um concerto publico sem permissão da Directoria. Os dous alumnos abandonaram o Conservatório*". ***{037Regu}.*** Não pode entrever aqui a opinião pessoal de Olinto sobre esse episódio, pois essa penalidade era da competência dos seus diretores. O registro de Olinto pode significar o seu próprio espanto diante do fato e do seu desfecho.

858 - A professora Cristina Balbão, em entrevista informal, falava do seu terror em chegar atrasada á Escola, da ponta fina do lápis exigida do aluno para material de desenho e dos ares imperiais europeus que os seus dois professores inspiravam.

espaço estudantil na célula universitária que se estava gerando em Porto Alegre. O complexo jogo de interesses e de forças antagônicas permitiu gerar diversos espaços para a emergência do movimento estudantil. Numa universidade, a quantidade de interesses em jogo a conduz, irremediavelmente, para um processo crítico ou para uma ruptura. Na ruptura, pode significar um brusco retorno a uma unidade monolítica da qual a circulação do poder da arte é excluída. Mas pode acelerar a continuidade nesse complexo jogo dos interesses, onde os mais variados setores liberam espaços para essa circulação e que, normalmente, não aparecem em organizações singelas. Esse fato é possível visualizar no Instituto quando ele se tentou inscrever no espaço de uma universidade. Esse fenômeno que poderia ter bloqueado a circulação do poder da arte foi revertido e potencializado por Tasso Corrêa através dos estudantes liderando-os como alguém coerente com as concepções que Olinto[859] atribuía ao estudante. Compreende-se aqui, o papel do líder que lhe atribuem Sodré (1976: 271) e De Masi (1997: 396).

A ênfase dada ao jovem ganhou dimensões jamais vistas antes ou depois do período do Estado getulista brasileiro. Essa ênfase se deveu aos estímulos e aos ecos do nazismo, do fascismo e outras ideologias fortes da época. As conseqüências dessas ideologias, sobre a infância e juventude, foram conferidas pessoalmente na Europa pelo fundador do Instituto de Artes[860]. Os espetáculos dos imensos corais de Villa-Lobos, os uniformes industriais, os desfiles cívicos, os jogos e os campeonatos precisavam multidões de jovens, devidamente selecionados e treinados pelas escolas, sindicatos e o partido no poder[861]. Esse treinamento era feito, às vezes, pelos próprios jovens com postos simbólicos e fictícios. O Estado, as igrejas, os partidos no poder, a indústria, o lazer e o trabalho criaram, a sua maneira, espaços e atividades, para que

---

[859] - Conforme Olinto de Oliveira '*o estudante está acima de todas as organizações escolares*" Souza Campos, 1940 pp.287/8 e 1954, p. 85.

[860] - Sousa registrou (2000, p.224) o contato com os regimes fortes instalados na Europa onde "*o Dr. Olinto de Oliveira irá visitar em meados de 1937, na qualidade de representante do MESP os países onde tais regimes estavam dedicando esses esforços à infância e à juventude. Ficou particularmente impressionado com as experiências levadas a efeito em caráter semi-oficial na Áustria"*.

[861] - Horta trabalhando com os documentos de Gustavo Capanema, sintetizou (2000, p. 159) que "*a Juventude Brasileira havia sido criada oficialmente em março de 1940, depois de um longo debate iniciado em 1938 por Francisco Campos e que envolveu, além do ministério da Justiça, os ministros da Educação e da Guerra, além do próprio presidente Getúlio Vargas*".

os jovem tivessem agremiações, como da 'Juventude Brasileira'[862]. A educação formal era a matriz da reprodução do poder[863] com o seu vértice na nova universidade.

O jovem estudante do IBA-RS não ficou indiferente diante da crise institucional provocada pelos dilemas das escolhas cruciais da época em que a instituição universitária substituía as *Escolas Superiores Livres*. O Instituto de Belas Artes, na medida em que aspirava ao paradigma universitário e adotava o decreto nº 19.851, de 11.04.1931, pelo qual deveria colocar em prática o que prescrevia o seu título XI:

> *"Art. 93 – Corpo discente dos institutos terá direitos e deveres...*
>
> *h) constituir associações de classe para a defesa de interesses gerais e para tornar agradável e educativa a vida da coletividade;"*

A mesma prescrição estatutária reaparece no:

> *"Art. 103 – o corpo discente de cada um dos institutos universitários e dos institutos isolados de ensino superior organizará associações, destinadas a criar e desenvolver o espírito de classe, a defender os interesses gerais dos estudantes e a tornar agradável e educativo o convívio entre os membros dos corpos discentes dos institutos".*

A CC-ILBA-RS poderia contra-argumentar que não lhe competia legislar sobre interesses alheios. O mais conveniente seria que a parte interessada tomasse a iniciativa. De outra parte, o intervencionismo posterior a 1930 poderia argumentar que sem o voluntarismo do Estado, nada iria acontecer e o espaço estudantil resultaria estéril. Considerando retrospectivamente a organização estudantil da época, de fato no espaço estudantil não ocorreram mudanças para lhe garantir autonomia. No

---

[862] - Gustavo Capanema determinou "*a 'Juventude Brasileira' organizar-se-á nas escolas, como uma corporação unitária, nacional, do feitio do Exército, da Marinha de Guerra, da Igreja católica ou de qualquer outra organização desta natureza*". In Horta, 2000, p. 161

[863] - Havia um limite, segundo Gustavo Capanema, para a ação ideológica na "*educação a ser dada pelo Estado deve ser ministrada só na escola, essencialmente. É intuitivo que há outras entidades educativas, mas a essencial é a escola*"., In Horta, 2000, p. 161.

espaço mundial da época, essa organização estudantil resvalou para a mobilização coletivizante que caracterizou as mais ferozes e atrozes ditaduras da história da humanidade. Ou então refluir das posições de vanguarda, como aquelas dos estudantes de Córdoba de 1918, que, tinham retornado, uma década após seus manifestos e rebelião, para posições acomodadas e burguesas, graças à evolução econômica argentina após a Primeira Guerra. Vale observar que a arte argentina possui um refluxo como Kern registrou (1996 142)[864], simétrico ao refluxo da organização autônoma estudantil.

O estudante também estava frente a uma homeostase a ser negociada. De um lado, as competências estudantis e, do outro lado, a imposição de limites institucionais. Competências das quais o estudante não tinha a consciência e lhe faltava o hábito do seu exercício, diante de limites inegociáveis e pré-fixados pelo intervencionismo estatal. Conseqüentemente não é possível falar de autonomia estudantil no interior da instituição. A tarefa das elites era acomodá-lo e dar-lhe uma direção e rumo. Ou, como preconizava Wright Mills (1975: 315), não houve a homeostase pela falta de uma estrutura social equilibrada.

Os primórdios da organização autônoma do movimento estudantil, no IBA-RS, na prática, chegaram após a Revolução de 1930 e foram registrados[865] numa reunião da Comissão Central do ILBA-RS, ocorrida em 16 de junho de 1932.

> *"O snr. Presidente apresentou à Comissão Central um ofício da Diretoria do «Grêmio dos Estudantes do Conservatório», comunicando a sua fundação e a realização da sessão inaugural no dia 3 do corrente, em uma das salas do Conservatório".*

Nessa mesma reunião, os docentes apresentaram um pedido de formação de uma comissão para a adequação do IBA-RS ao paradigma da universidade. Nessas

[864] - Maria Lúcia Bastos Kern percebeu (1996: 142/3) que os artistas argentinos retornam, após 1930, a linguagem de mais fácil compreensão, pois "*com o estabelecimento da ditadura, da censura e de um nacionalismo conservador na Argentina, o projeto de modernidade art'sitica também sofre limitações. É, em parte, o contingente ideológico nacionalista que não permite que a pintura de alguns artistas estudados atinja plenamente a sua autonomia*"

[865] - Livro das atas nº II da CC-IBA, sessão de 16.06.1932, ff. 33f e 33v

duas iniciativas existem fortes indícios que ambas partiam de Tasso Corrêa que ainda pertencia à classe estudantil, como acadêmico concluinte da Faculdade de Direito e, como tal, conhecedor do espaço que cabia à organização estudantil no paradigma da universidade do decreto nº 19.851de 11.04.1931. Tasso celebrou a sessão inaugural do «Grêmio Estudantil», fundou a entidade, e depois procurou legitimar seus atos, junto à autoridade constituída. Essa maneira de proceder não era de fato uma quebra institucional. A sua ação remetia para a origem do próprio Instituto, quando muitas barreiras também tiveram que ser ultrapassadas e os tabus transformados em totens, ampliando o espaço em favor da arte, ainda que, para os padrões da época, fosse impossível pensar no estudante como um agente com voz e vez, conforme imaginava Olinto de Oliveira em 1928.

O gesto restaurador da iniciativa do campo artístico não recebeu apreciação da CC-ILBA-RS. Contudo teve conseqüências práticas nos eventos da expulsão de Tasso Corrêa, em outubro de 1933, garantindo intensidade e um desfecho que, sem o apoio estudantil, teria outros rumos para a instituição. A emergência da organização estudantil no Instituto foi o resultado de uma série de eventos e vontades. O projeto do estatuto, criado unilateralmente pelos docentes do Conservatório, e assinado por eles no dia 15 de maio de 1934, explicitava o papel e a correspondente organização estudantil.

> *"CORPO DISCENTE*
> *Art. . – Os estudantes do INSTITUTO, regularmente matriculados, deverão eleger um Diretório constituído, no mínimo, de nove membros, que será reconhecido pelo CONSELHO TECNICO – ADMINISTRATIVO como órgão legítimo da representação do corpo discente.*
> *§ único. – As atribuições do Diretório de estudantes serão discriminados no regulamento o do INSTITUTO".*

O tema do estudante será retomado nessa tese, já no paradigma da universidade. Mas entre os membros da CC-ILBA-RS havia vontades altamente favoráveis à presença política do estudante na administração do Instituto, entre elas a de Manoel André da Rocha.

### *3.4.2- As lideranças representam a teleologia institucional*

Os lideres parecem indispensáveis, mesmo nas democracias mais complexas e em perfeito funcionamento nos quais o cidadão pode ver representada a sua própria concepção de espaço público, papel para o qual o intelectual julga-se preparado e ocupa essa função com naturalidade[866]. Especialmente uma instituição deve encontrar essa liderança numa pessoa que encarne e tenha capacidade para expressar o maior número possível de identidades [867]. Essa expressão, além da coerência e da capacidade de representar em si mesmo o poder da maioria, necessita de uma criteriosa busca de quem consiga levar essa coerência e competência em toda a plenitude de uma convicção interna. Uma das características da pós-modernidade é a descoberta do papel que os lideres exerceram nas democracias durante a modernidade[868].

Coube a Manoel André da Rocha (1860-1942)[869] o papel de liderar a organização da universidade no Rio Grande do Sul. Homem dedicado às Ciências Jurídicas[870], diretor da Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre, encontrou na arte uma das suas paixões e um lugar institucional no Instituto de Belas Artes para o

---

[866] - Pécaut descreveu essa naturalidade (1990, p. 189.) nesse contexto quando "*os intelectuais agiram como sociedade e como Estado, garantindo o vaivém entre uma situação e outra*".

[867] - Existe uma série de formulações teóricas nas quais se faz patente o papel do líder na construção da ponte entre o EU e o OUTRO e assim abrir um espaço para a emergência do espaço público onde o poder pertence ao povo. Assim "*o meu teste como cidadão democrático é quão plenamente o todo é expresso em mim ou através de mim*". (Follet in Carvalho, 1979 :60) ou "*a democracia é povo planejando as contingências nas quais irá viver*"(Skinner, 1980 : 207). "*A democracia abriga um bazar de sistemas políticos*". (Platão : 1983 308) "*A democracia possui a capacidade de questionar as suas instituições e abrir-se para história sem possuir garantias previas*" (Chaui in Lefort, 1983 : intr) "*Duas coisas são necessárias a uma democracia: públicos articulados e informados líderes políticos que, se não são homens de pensamento, sejam pelo menos razoavelmente responsáveis perante o público informado que exista. Somente quando públicos e lideres são responsáveis e de responsabilidade, podem as questões humanas ser submetidas a uma ordem democrática, e somente quando o conhecimento tem importância pública, é possível essa ordem. Somente quando o pensamento tem uma base autônoma, independente do poder, mas poderosamente ligada a ele, pode exercer sua força no condicionamento dos assuntos humanos*". Wright Mills, 1975, pp.410/1

[868]- Para Almeida Prado, (1955, p. 367) o LIDER "*é o regente frente a orquestra de competentes professores, é capaz de transformar os conflitos em estímulos para a idealização e a solidariedade*". Para o italiano De Masi (1997: 20) especializado no estudo de grupos que forma empresas "*o líder fundador é capaz de uma dedicação heróica à instituição Carismático e competente acima de qualquer expectativa. Atento em alimentar a memória e a história do grupo*". Para o jovem sociólogo americano, desaparecido precocemente, Wright Mills (1975, pp.410/1) o LIDER possui um papel primordial na DEMOCRACIA "*Duas coisas são necessárias a uma democracia: públicos articulados e informados, além de líderes políticos que, se não são homens de pensamento, sejam pelo menos razoavelmente responsáveis perante o público informado que exista. Somente quando públicos e lideres são responsáveis e de responsabilidade, podem as questões humanas ser submetidas a uma ordem democrática, e somente quando o conhecimento tem importância pública é possível essa ordem. Somente quando o pensamento tem uma base autônoma, independente do poder, mas poderosamente ligada a ele, pode exercer sua força no condicionamento dos assuntos humanos*".

[869] - **[F1. 011]** ANDRÉ da ROCHA. Manoel. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[870] - Manoel André da Rocha foi docente da disciplina Direito Comercial de 1 de abril de 1902 até 15 de novembro de 1937. Correio do Povo. **Caderno de Sábado**. Volume CXI, ano VIII, **nº 611**, 19.04.1980, p. 14. Além disso ele exerceu diversos cargos públicos como o de Presidente do Superior Tribunal do Estado, de 1921 até 1935.

exercício de sua coerência na capacidade de conjugar o espaço jurídico com o espaço criativo da arte. Essa sua paixão pode ser observada em suas intervenções ponderadas e amplas, na sua assiduidade na presença nas reuniões do ILBA-RS. Ele foi indicado como membro de Comissão Central[871] no dia 20 de fevereiro de 1925, juntamente com Leonardo Truda, Rubens de Barcelos, José Gertum, o poeta Eduardo Guimarães[872] e Lindomberto Rache Vitello[873]. Mas antes dessa data, ele já freqüentava as reuniões da Comissão Central como se percebe na ata da sessão do dia 22.03.1924[874] ao lado de outro desembargador que era Florêncio de Abreu.

André da Rocha gozava um bom prestígio entre os artistas plásticos de Porto Alegre, como se vê no fato de ser convidado para presidir a abertura do Salão de Outono de Porto Alegre, no dia 25 de maio de 1925[875]. No ILBA-RS, participou ativamente da redação do seu estatuto de 1927, no qual foi incluída a Congregação dos Professores pela primeira vez em algum documento legal do Instituto. No dia 11 de janeiro de 1928, André da Rocha foi designado para conferir o titulo de benfeitor do ILBA-RS a Borges de Medeiros, que terminava o seu 5º mandato e que iria entregá-lo a Getúlio Vargas, no dia 25 desse mês.

No dia 16 de junho de 1932, Manoel André da Rocha formou uma comissão na CC-ILBA-RS para estudar as leis de 11 de abril de 1931 sobre a universidade. Faz isso ao lado dos seus colegas da Comissão Central, Drs. Mário Totta e Raymundo Gonçalves Vianna além dos docentes do Conservatório. No dia 19 de julho de 1935, Manoel André da Rocha já estava envolvido com o exercício preliminar da reitoria da UPA. Nessa data, encaminhou uma série de sugestões que desejava ver discutidas para adequar o estatuto do IBA-RS à universidade. Ao mesmo tempo, solicitou um quadro dos vencimentos dos docentes e técnicos administrativos do Instituto. Na sugestão de André da Rocha havia sete artigos e um parágrafo a serem discutidos. A maior preocupação aparece no artigo 5º, no qual sugere a '*unidade technica e*

---

[871] - Livro nº I das atas da CC-IBA-RS, f. 32f.

[872] - **[F1. 057]** GUIMARÃES, Eduardo e **[F1. 057b]** GUIMARÃES, Eduardo por Sotero COSME. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[873] - **[F1. 089]** RACHE VITELLO, Lindomberto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[874] - Livro nº I das atas da CC-IBA-RS, f.27v.

[875] - **[F2. 009]** Público presente ao Salão de Outono POA e **[F2. 010]** Obras expostas no Salão de Outono POA. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

*administrativa do Instituto de Belas Artes nos cursos que o compõe*'. A partir desse raciocínio, André da Rocha sugeriu *um único Conselho Técnico-Administrativo* (CTA) para o Instituto (Art.33). Preocupou-se com a constituição da Congregação (Art.37), além de *definir os cargos* já ocupados, há mais de cinco anos, por auxiliares e acompanhadores de ensino (Art.41 e 119)[876].

Após a posse efetiva de Manoel André da Rocha no cargo de Reitor da UPA, em 01 de abril de 1936, Tasso Corrêa foi nomeado diretor do IBA-RS em 17 de abril de 1936. Com as sugestões de André da Rocha, Tasso eliminou as barreiras entre o Conservatório e a Escola, além das respectivas direções que passou a concentrar nas suas mãos. A lenta, trabalhosa e atenta construção do caminho da lei e da ordem, conseguida por André da Rocha, na busca do consenso ao longo de toda a sua vida, foi abruptamente interrompida por um dos seus alunos da Faculdade de Direito e que, nesse momento, ocupava o cargo máximo do Estado Brasileiro. André da Rocha justificou, em peça memorável, a sua renúncia como reitor no dia 03 de novembro de 1937. Foi em vão o seu protesto. Pelo decreto de 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas instituía o Estado Novo. Era demais para um ancião de 77 anos. Mas não se afastou dos seus deveres como membro do CC-ILBA-RS e nessa qualidade liderou, no dia 06 de janeiro de 1939, a entrega do poder e da administração à Congregação do Instituto[877]. Faleceu em Porto Alegre em 1942.

A estrutura e a dimensão da administração de Tasso Corrêa são conseqüentes com os seus conselhos e a sua ação do seu Manoel André da Rocha. A administração de Tasso pode ser incluída na linha dos líderes como Olinto de Oliveira e Marinho Chaves. Como eles, marcou profunda e definitivamente o Instituto. A sua administração, reeleita e referendada de mandato em mandato, entre 1936 e 1958, consagrou-o como líder inconteste do Instituto e o projetaram ao primeiro plano entre as instituições nacionais voltadas para a arte no Brasil.

---

[876] - Livro n° III das atas da CC-IBA-RS, f. 13f sessão do 19.07.1935.

[877] - O IBA-RS também não o esqueceu. Em agosto de 1950 foi inaugurado durante o Congresso Jurídico Nacional o busto de Manuel André da Rocha da autoria de Fernando Corona. Quando o Instituto de Belas Artes completou seu cinqüentenário em 1958, chegou a oportunidade de prestar homenagem ao seu antigo membro da Comissão Central. Assim, Aldo Locatelli representou Manoel André da Rocha meditativo, ao lado de Olinto de Oliveira, no centro do painel que preside a sala do Conselho Superior da UFRGS. **[F4. 033]** Locatelli; mural da sala do Conselho Universitário. 1958. CD-ROM. Disco 6 – Imagens. Obras de arte F4

Há uma diferença notável entre os administradores do campo artístico da Primeira República e os posteriores a 1930. Se a geração da Velha República foi a dos homens solenes e imperiais, Tasso Corrêa encarnou o agente-empresário da arte e da cultura do pós 1930 na sua administração institucional. Manteve-se coerente com a nova era industrial e agente ativo e sintonizado com o Estado nacionalista republicano[878].

Tasso foi pessoa de confiança dos interventores federais que se seguiram no Palácio Piratini. Conheceu esses personagens na intimidade e por laços familiares, mimetizando-os na sua ação administrativa no interior do IBA-RS. De outro lado, vinculado-se ao meio cultural e social sul-rio-grandense, conseguiu nos aparentes gestos populistas das suas iniciativas, traduzir necessidades concretas da instituição, como o de construir o novo prédio, apesar da falta de um orçamento definido e sem uma mantenedora. Se lhe cabe alguma crítica, ela deve ser formulada no interior da cultura política sul-rio-grandense e brasileira, nas décadas de 1920 e 1930, da qual Tasso constitui uma amostra exemplar. Tasso realizou a ação administrativa do IBA-RS praticamente toda fora da Universidade de Porto Alegre, mas fiel ao paradigma universitário do Decreto Lei n.º 19.851 de 11 de abril de 1931.

A competência administrativa de Tasso Corrêa para exercer a direção do IBA-RS, certamente não nasceu no dia 27 de abril de 1936, quando ele foi designado pelo decreto estadual nº 6.193 do interventor estadual Gen. Flores da Cunha[879]. Ele já exercera a sua competência administrativa em 1922[880], aos 21 anos e primeiro ano de docência no ILBA. Aprofundou as suas concepções administrativas durante a revolução de 1930, e em especial com os decretos sobre a universidade, editados enquanto cursava as Ciências Jurídicas em Porto Alegre. Em 1932, engajou-se, ao

[878] Tasso Corrêa foi buscar a motivação para a sua ação na arraigada formação republicana, herdada do seu pai e dos ambientes culturais vividos em pontos tão dispersos do território nacional como Uruguaiana, São Paulo e Fortaleza e Rio de Janeiro. Na capital federal, onde se formou aos 20 anos de idade no curso superior de Música, estabeleceu uma rede de amizades e de relações pessoais que lhe foram de extrema valia quando em 1922, inicia os seus próprios conservatórios de música em Rio Grande e Porto Alegre. Essa experiência, de uma rede cultural nacional e regional, será fundamental para a continuidade da sua implementação administrativa política e no sucesso da direção institucional.

[879] - **[F1. 049.2]** FLORES da CUNHA, General. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[880] - Nesse ano ingressou como professor de Piano no ILBA-RS. Aos 22 anos, foi diretor interino do Conservatório do ILBA-RS, para no cargo que pertencera a Araújo Vianna. Com Guilherme Fontainha, no dia 10 de março de 1924, fundou o Conservatório de Música da cidade de Rio Grande. No dia 04 de dezembro de 1926 estava oferecendo o seu curso superior de Piano em Porto Alegre Conforme Pereira registra (1967, p.21) *"Tasso mantinha a Sociedade de cultura Musical*". O seu irmão mais velho, Ernani Corrêa, oferecia através da revista *Madrugada,* a sua empresa de arquitetura e de construção, na Rua Dr. Flores **[F5. 020]** CORRÊA, Ernani: oferece escritório. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**.

lado de vários colegas, no estudo das novas potencialidades do paradigma da universidade para o campo das artes. No dia 24 de outubro de 1933 enfrentou perigosamente, em pleno Theatro São Pedro, a poderosa CC-IBA-RS. Expulso do ILBA-RS, foi readmitido através da pressão dos seus alunos e colegas. Em 1934, reuniu-se com os docentes do Conservatório para redigir um estatuto provisório[881] para o Instituto se adaptar aos decretos universitários. Tasso estava ao lado de Manoel André da Rocha quando foi nomeada a comissão de estudos desse projeto. O projeto dos docentes não foi aprovado. Melhor do que a aprovação de um estatuto, o próprio IBA-RS foi incluído na UPA, no dia 20 de novembro de 1934, o que iria exigir um estatuto ao IBA-RS coerente com a universidade como aquele não aprovado pela CC-ILBA-RS.

Existe um enigma que se projeta sobre toda a administração de Tasso Corrêa. Esse enigma é sua distinção entre o paradigma universitário brasileiro de 1931 e a sua concretização formal numa unidade específica. A sua crescente resistência, frente a uma universidade eclética para as artes, mostrou-se muito fecunda. Esse conflito possui, para a presente tese, um amplo significado para apreender o processo da autonomia e das necessidades de negociações recíprocas para adequar a circulação do poder da arte numa instituição voltada para as artes e para a universidade. A sua distinção conduz diretamente à proposta de Tasso da criação da "*universidade de artes*". Ele levou ao túmulo as respostas das razões das suas recusas de integrar o Instituto à Universidade de Porto Alegre que, em várias ocasiões, lhe foram impostas, ou oferecidas, ou ainda procuradas por ele. Tasso sempre as tratou dentro das normas institucionais necessárias à autonomia do saber da arte.

### *3.4.3 – Distinções entre as competências do cargo de presidente e de diretor do IBA-RS*

Tasso Corrêa estava presente como representante do Instituto na reunião que instalou o primeiro Conselho Universitário da UPA, no dia 16 de abril de 1936[882]. Não

[881] - Congregação de Música propõe a Comissão Central a adaptação do IBA-RS aos Decr. 19.851 e 19.852 de 11.04.1931***{048Estat}***

[882] - Silva et Soares, 1992 p. 51

ficou esclarecido, se o decreto estadual n º 6.193, de 27.04.1936, que nomeava Tasso Corrêa, foi o resultado de uma eleição de lista tríplice, conforme o decreto nº 19.851, de 11.04. 1931 no seu artigo nº 27[883], ou se foi um ato do interventor apoiado por um nome indicado pela UPA.

Tasso seguiu o conselho de André da Rocha e eliminou as direções do Conservatório e da EA, acumulando em suas mãos o exercício executivo que pertencia aos cargos de Presidente e de Vice da antiga diretoria da CC-ILBA-RS. Protelou durante dois anos a instalação do CTA. Quando esse Conselho foi instalado, no dia 25 de abril de 1938, esse explodiu em conflitos sobre os quais Tasso reinou absoluto, legitimando os seus atos ad-referendum. Apoiava-se na plenária da Congregação dos Professores[884] antes que o Instituto fosse eliminado da Universidade, no dia 05 de janeiro de 1939[885].

Existe uma distinção fundamental entre as ações de Tasso Corrêa e as ações anteriores da Presidência da Comissão Central do ILBA-RS. Nessa, a última instância da pirâmide administrativa era a Presidência. Enquanto o cargo ocupado por Tasso Corrêa era o de um burocrata de uma ordem estatal centralizada, cuja autoridade procedia de uma delegação, de uma instância superior nacionalista, patrimonialista e intervencionista.

Outro enigma ocorre quanto aos estatutos e aos regulamentos próprios do Instituto de Belas Artes. O enigma está na demora de três anos para suas normas fossem submetidas à Universidade, quando seu esboço estava pronto desde maio de 1934, e o novo aprovado, em 1938 [886], por todas a instâncias do IBA-RS. As

---

[883] - O Decreto-Lei n º 19.851, de 11.04.1931, determinava no seu "Art. 27 - *O Diretor dos institutos universitários, órgão executivo de direção técnica e administrativa dos institutos, será nomeado pelo Governo, que escolherá de uma lista tríplice, na qual serão incluídos os nomes de dois professores catedráticos, eleitos por votação uninominal pela respectiva Congregação, e outro professor do mesmo instituto, eleito pelo Conselho Universitário*". A dúvida é levantada apenas pela não localização do processo eleitoral no AGIA-UFRGS. Que Tasso possuía a unanimidade é visível nas assinaturas dos docentes no projeto de Estatuto que apresentou à CC-ILBA-RS

[884] - De fato essas plenárias são apenas sessões solenes consagragatórias, conforme é possível depreender de suas atas. ***{056ATA}***

[885] - Nessa ocasião, o seu primeiro mandato já estaria teoricamente findando, se seguirmos ao pé da letra o estatuto da UPA aprovado no dia 28.11.1934[885] que diz no seu "*Art. 27... § 3º O diretor terá exercício pelo prazo de três anos e só poderá figurar na lista tríplice seguinte pelo voto de dois terços da Congregação ou Conselho Universitário"*.

[886] - Existe uma versão com 227 artigos do regulamento homologado pelo CTA no dia 17 de junho de 1938. Não chegou a ser homologado pela Congregação do Instituto estava incorporado a UPA. Esse regulamento deveria seguir para a homologação do Conselho Universitário. Isso não chegou a acontecer, pois o Instituto foi eliminado da UPA no dia 05.01.1939. Assim nos dias 07 e 23 de janeiro de 1939 a Congregação ratificou aquele homologado por ela em junho de 1938. Um extrato do mesmo foi publicado na imprensa local no daí 12 de outubro de 1939 (Estatutos do IBA publicado no "*Jornal do Estado*") *{074Estat}*. O que deveria ser

dificuldades de sua aprovação pela UPA já eram previsíveis? Teria sido mais uma das causas da eliminação do Instituto da UPA?

Os 22 anos ininterruptos da administração de Tasso Corrêa resultaram da sua adequação a essa rigorosa e unívoca estrutura legal implantada no IBA-RS após a saída da UPA. O seu cargo estava colocado de tal forma que podia atender individualmente e, de forma avulsa, cada professor, e providenciar soluções pontuais para cada pessoa, dividindo e desfazendo qualquer formação de uma eventual oposição mais consistente[887]. Depois da expulsão da universidade local, o seu superior hierárquico ficava na capital federal. Ele aplicou a si mesmo um minucioso exercício do poder em tempo integral, como ninguém o havia feito antes no Instituto, nem o executou depois dele. Essa sua clareza administrativa e personalizada apenas faltou entre 1936 a 1939, período no qual o Instituto esteve integrado na UPA[888]. Mas, a seguir, a decisão de Tasso Corrêa tornava-se indispensável em todos os passos do Instituto e se fazia presente em todas as iniciativas administrativas como a figura emblemática de um capitão de indústria[889]. Antes, na administração da Comissão Central, o Presidente, o Vice e o Secretário, podiam afastar-se durante largos períodos, e o Instituto continuava a funcionar movido pelos Diretores e até pelo Conservador, pelo Tesoureiro[890]. Já na administração implantada por Tasso Corrêa, isso se tornava inviável[891]. Não havia Vice e os demais cargos estavam sob o seu

---

o regulamento do Instituto para a UPA, tornou-se o regulamento exclusivo do Instituo aprovado pela Congregação dos Professores, no dia 24 de março de 1939, retirando-se apenas do seu *caput* a referência à UPA.

887 - Há relato de que Tasso Corrêa recebia um por um todos aqueles que detinham algum voto antes de qualquer decisão importante e antecipadamente sabia para que lado pendia a sua decisão. Tal interesse evidentemente eliminava qualquer imprevisto na hora da decisão de colocar em votação qualquer matéria relevante

888 - Talvez a indefinição, diante da existência subterrânea da CC-ILBA-RS, que de direito e de fato controlavam a posse dos seus bens físicos, impediam qualquer ação mais decidida da parte de Tasso Corrêa. O certo é que a exclusão da Universidade, da entrega da Comissão Central da sua posse e da administração do Instituto à Congregação, deflagrou uma ação meridianamente clara a favor do modelo universitário, preconizado pelos decretos do dia 11 de abril de 1931.

889 - **[F1. 031b]** CORRÊA, Tasso no seu Gabinete de Trabalho. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

890 - O tesoureiro Lindomberto Rache Vitello **[F1. 089]** tomou a iniciativa de convocar a reunião da Comissão Central no momento em que estavam afastados o Presidente, o Vice e o Secretário do Instituto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.** Livro nº III de atas da CC-ILBA-RS f. 11v sessão do dia 29.04.1935

891 É o próprio Tasso Corrêa, que, em 1958, no momento da sua aposentadoria registrou, em ofício ao CTA, que ele não havia gozado férias nos seus 36 anos de casa *Of. IBA nº 1.026 / 58 Pôrto Alegre, 17 de outubro de1958. Diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul à Sra Professôra Alayde Pinto Siqueira. Assunto: transmissão de cargo. Senhora Professôra.Ao entrar em gôzo de férias regulamentares, hoje, pela primeira vez em 36 anos de efetivos serviços prestados ao Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, transmito a Vossa Excelência, na qualidade de membro mais antigo do magistério dentre os componentes do Conselho Técnico Administrativo, o cargo de diretor dêste estabelecimento.*". Livro de Atas do CTA IBA-RS sessão do dia 24.10.1928 f. 93v.

controle direto, ao modelo do diretor monocrático, de uma fábrica, que abre e fecha pessoal e diariamente o expediente de trabalho em tarefas calculadas e específicas[892].

Tasso percebeu, viveu e tornou coerente a representação da sua autoridade no Instituto de Belas Artes, com o campo das artes, sob os efeitos da infra-estrutura industrial que estava se impondo em Porto Alegre. Passou a transformar as oportunidades, em realizações, como bom empreendedor e líder da era industrial. As suas iniciativas mais audaciosas ocorreram no campo das Artes Plásticas. Elegeu a frágil estrutura da Escola de Artes onde tornou mais flagrante a sua competência. Em vez de dois professores isolados, contratou uma equipe que ele manteve coesa. Essa equipe qualificada e integrada, já havia construído alentados currículos individuais no exercício da arte. No lugar da atenção individual ao aluno, o grupo docente organizado numa linha de montagem, comandado por um currículo articulado, procurando atingir grupos cada vez maiores de estudantes e com garantia de sustentabilidade para continuar o processo. Essas representações eram regadas pela publicidade e pela construção de um processo de marketing.

Os postos e as funções dos docentes haviam sido inteiramente modificados após o ingresso do Instituto no modelo universitário. São os docentes de arte que irão exercer a administração desse segmento do campo artístico. A instalação do Conselho Técnico Administrativo (CTA) foi uma das formas administrativas introduzidas pelo decreto nº 19.851, de 11.04.1931, nos institutos universitários. Colocado entre a Congregação[893] e a Direção, o CTA era constituído pela eleição de dois membros representando os Catedráticos do Curso e um indicado pelo governo, numa lista tríplice encaminhada para esse efeito[894]. O quarto membro era o Diretor do Instituto[895].

---

[892] - Quando, em 1958, Tasso pediu a aposentadoria, o CTA o aconselhou a usufruir as férias que não havia gozado entre 1936 e 1958

[893] - A Congregação era regulada pelo artigo 31º, tanto do Decreto Federal n° 19.851[893] de 11.04.1931 e o Decreto Estadual n° 5.758[893] de 28.11.1934,através do qual ela englobava todos "*os professores catedráticos efetivos, pelos docentes livres em exercício de catedrático e por um representante dos docentes livres eleitos pelos seus pares*". Esses membros possuem a atribuição, pelo mesmo artigo 31º item I de "*resolver, em grau de recurso, todos os casos que lhe forem afetos relativos ao interesse de ensino*". O docente artista tinha um plano de carreira numa estrutura geral,, apontado pelo artigo 48º[893] através dos seguintes postos o seguinte: a) professores catedráticos; b) auxiliar de ensino; c) docentes livres e eventualmente; d) professores contratados; e) outras categorias de acordo com a natureza peculiar de cada instituto. O artigo 69º subdividia os auxiliares de ensino (b) em 1- chefe de clínica; 2- chefe de laboratório; 3 – assistente e 4- preparador. Esse último posto foi bastante freqüente no Instituto tanto para o atelier como para instrumentos musicais.

[894] - O Conselho Técnico Administrativo (CTA) era regulado pelo artigo 29º, do Decreto Federal n° 19.851[894] de 11.04.1931 e o Decreto Estadual n° 5.758[894] de 28.11.1934, "*Art. 29 - O Conselho técnico-adaminsitrtaivo – órgão deliberativo de acordo com dispositivo regulamentar de cada um dos institutos das Universidades federias, será constituído de três ou seis professores*

Assim, o diretor exercia a presidência do CTA sem qualquer sombra de poder ao seu lado, diferente da figura do vice da presidência da Comissão Central. Apenas os catedráticos podiam ser membros do CTA. Na composição da Congregação, apenas um único '*não-catedrático*' podia ser incluído.

Onde havia antes uma uniformidade de docentes, ligados à instituição por frágeis e precários contratos pessoais, surgiu uma estrutura de cargos e planos de carreira profissional, com vínculos profissionais mais estáveis, conseguidos mediante concursos públicos[896]. Esse plano de carreira docente e com postos definidos em lei[897], eram uma das motivações para a luta denodada na implementação do paradigma universitário. Nele os docentes poderiam planejar as suas contingências, estabelecendo as condições nas quais viveriam e se relacionariam interna e externamente com a sociedade. Sob essa ótica pode-se falar não só em conquista de poder institucional, mas em instrumentos para o funcionamento de um processo democrático, na concepção de Skinner (1980: 207).

### *3.4.4 – A intervenção de Tasso Corrêa no setor das Artes Plásticas do IBA-RS*

No lugar da Escola de Artes (EA), Tasso Corrêa criou o Curso de Artes Plásticas (CAP)[898]. Convidou, no início do ano escolar de 1936, o seu irmão, o arquiteto Ernani Dias Corrêa[899], para docente do Curso. Esse lhe sugeriu a abertura da área da

---

*catedráticos em exercício do respectivo instituto, escolhidos pelo Ministro de Educação e Saúde Pública e renovado de um terço anualmente*".

[895] - A presidência do CTA era regulada pelo artigo 30 do Decreto Federal n° 19.851[895] de 11.04.1931 e pelo Decreto Estadual n° 5.758[895] de 28.11.1934, "*Art. 30... Parágrafo único – O Conselho técnico-administrativo terá como presidente o diretor do Instituto, que será substituído nas suas ausências ou impedimentos eventuais pelos membros do conselho mais antigo no magistério*".

[896] - Concurso para professor titular: editais e inscrições de candidatos. *{063Conc}*

[897] - Legislação atinente ao IBA 1938-1965 Recortes do D.O. *{068LEG}*

[898] - Curso de Artes Plásticas substitui a antiga Escola das Artes do Instituto de Belas Artes. A desaparecer o posto de Libindo, que articulava e solicitava novas contratações, essa passaram à iniciativa exclusiva de Tasso Corrêa.

[899] - Ernani Dias Corrêa, nasceu em Uruguaiana em 1900, um ano antes do seu irmão de Tasso. Juntos fazem a sua formação em São Paulo, Fortaleza e no Rio de Janeira. Ernani formou-se engenheiro-arquiteto na ENBA em 1924, na mesma turma de Lúcio Costa e de Atílio Corrêa Lima o urbanista de Goiânia. Em 1926 está estabelecido em Porto Alegre, onde mantém escritório de arquitetura e de construção. Mais adiante se tornou funcionário da Secretaria de Negócios das Obras Públicos intervindo na urbanização de Iraí, Arroio do Meio e da Vila Floresta em Porto Alegre. Em 1936 Tasso Corrêa o contrata para o Instituto sem que ele se desfizesse do cargo no governo do Estado.(Dados do currículo da pasta de Ernani do Arquivo do IA-UFRGS) Ernani não se inscreveu para o concurso de catedrático no final de 1938

Arquitetura no Instituto. A introdução dessa nova competência do Instituto deu-se pela disciplina de Arquitetura Analítica[900], obrigatória no ENBA para as Artes Plásticas e a Arquitetura[901]. No Instituto era inédita. Paralelamente à Arquitetura, abriu espaço para a História da Arte e de Estética para a qual convidou o crítico de arte e jornalista Ângelo Guido Gnocchi[902]. Ernani e Ângelo Guido começaram a lecionar no dia 15 de maio de 1936[903], portanto, logo após a nomeação oficial de Tasso Corrêa para a direção no dia 27 de abril.

A constituição do grupo de docentes do Curso de Artes Plásticas , sob o controle direto de Tasso, foi lenta e com grandes contratempos. Libindo Ferrás atuou pela última vez no Instituto, durante o ano de 1937, lecionando as suas disciplinas e agora como simples docente, aposentando-se no final desse ano. Os atos oficiais do contrato[904] do silencioso João Fahrion[905] ainda são bastante vagos[906], sabendo-se de concreto que ele ocupou o cargo e as disciplinas escolares de Francis Pelichek, falecido em 01.08.1937.

A vantagem para o docente seguir o paradigma universitário era a passagem dos contratos avulsos e anuais para a estabilidade profissional. Em 1938 a maioria dos contratos no CAP eram anuais, como se verificou em oficio à UPA no início do

---

900 - Programa da cadeira: Arquitetura Analítica Ernani Corrêa***{145Progr}***

901 - Decreto-Lei Federal nº 22.897 de 06.07.1933, artigo 7 - inciso XV.

902 - Programa de História da Arte Prof Ângelo Guido***{139Progr}*** A História da Arte figurava nominalmente no currículo desde o início da Escola de Artes. Há registros de convites a Fábio de Barros para lecioná-la. Como membro da Comissão Central, médico psiquiatra e jornalista, não teve tempo, ou intenção, de transformar esse espaço acadêmico numa disciplina regular.

903 - Ordens de Serviço de Tasso Corrêa, de 1936, comunicado aos alunos a inclusão dessas disciplinas no seu currículo. ***{052a}***

904 - Correspondência emitida e recebida (minutas) até 19/07/1940***{054Corr}***

905 - **[F4.022a]** FAHRION. João: professores do Instituto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

906 - Existe um oficio de nº 182, encaminhado à reitoria da UPA pelo Instituto de Belas Artes, datado de 24. 08.1937 '*remettendo proposta de contracto do Prof. João Fahrion*' registrado no Livro de Protocolos nº 1 iniciado em 1936. Outro dado que confirma a data de entrada de Fahrion no IBA. é o que se encontra no livro de atas do CTA com a data de 25.04.1938 no qual se faz a referências aos professores do ano de 1937. "*O snr. Doutor Diretor disse que há cerca de treis meses, providenciando no preenchimento provisório de treis cadeiras vagas do Curso de Artes Plásticas e julgando ser do interesse do Instituto de Belas Artes que essas cadeiras fossem entregues a artistas de nomeada, capazes de, pelo seu valor e trabalhos profissionais, tornar mais prestigioso o estabelecimento, como, aliás, já acontecera no ano anterior, em algumas dessas cadeiras foram, com grande proveito para o ensino, entregues a profissionaes de innegavel conceito, que por força da lei das accumulações, optaram por cargos em que tinham maiores vantagens e estabilidade*" Contudo a presença de Fahrion no Instituto não é objeto da discussão do CTA do dia 25.04.1938. Como ele não está inscrito para o concurso para cátedra no final de 1938 como o fizeram Fernando Corona, José Lutzenberger e Maristany de Trias. Uma outra hipótese é que Fahrion simplesmente preencheu ao natural um posto que era ocupado por Francis Pelichek e que, portanto Tasso não necessitava lutar para ampliar os postos no Curso de Artes Plásticas. Já no dia 16 de janeiro de 1939 João Fahrion é um dos três membros do CTA. ao lado de Ângelo Guido e Fernando Corona. Após esses atos não há menor questionamento sobre sua presença no IBA.

ano[907]. A passagem dos contratos anuais para estabilidade dos professores das Artes Plásticas foi uma verdadeira guerra. É o que se depreende da leitura da primeira ata do CTA[908] que se instalou no dia 25 de abril de 1938. Nela, Tasso Corrêa trazia ao Conselho, com o aparente objetivo de apreciação, a contratação definitiva como catedráticos dos professores que ele fizera '*ad referendum'* e já nomeados pelo reitor e pelo secretário dos Negócios do Interior e Exterior do Rio Grande do Sul. A grande argumentação de Tasso em favor do seu ato era que:

> *"Animado, unicamente pelo propósito de bem attender aos interesses do ensino do Instituto, indicara ao Governo os nomes dos citados profissionais, vastamente conhecidos através dos seus trabalhos e [...] que depois de haver o expediente transitado pelas repartições competentes, foi autorizada a lavratura dos contratos em questão [ ...] datado de 12 do mez corrente".*

Os conselheiros, surpreendidos pelo fato de terem sido chamados apenas para referendar atos já consumados, procuraram elaborar a questão. O que os surpreendeu, especialmente, era a contratação de Fernando Corona, que não escondia de ninguém, que apenas havia cursado 4º ano primário da educação formal, apesar de sua imensa capacidade de produção plástica[909]. O conselheiro Antônio

---

[907] - No dia 26 de janeiro de 1938 o secretario do IBA Waldemar Lübke oficia ao Secretário Geral da Reitoria da UPA prestando conta do quadro docente do ano de 1937. "*Libindo Ferrás optou pela sua situação de funcionário aposentado de Correios e Telégrafos; Eng. Civil Márcio Curio Duarte (interino) optou pelo seu cargo de engenheiro da Prefeitura Municipal; Ângelo Guido Gnocchi (interino) optou pelo seu cargo de redator da Imprensa Oficial; Eng. Ernani Dias Corrêa (interino) optou pelo seu cargo de engenheiro das Secretaria das Obras Públicas; João Fahrion (interino)*".Em outro oficio de nº 303, expedido no dia 17.03.1938 da secretaria do IBA-RS para a UPA existe o '*pedindo a requisição de Ângelo Guido*'.Num outro oficio expedido no ano de 1938 estão discriminados os docentes que devem receber 1.200$000 mensais ou 14.400$000 anuais com as suas respectivas disciplinas João Fahrion: professor de Desenho, Desenho de Modelo Vivo e Pintura. Luis Maristny de Trias – contratado – professor de Anatomia Artística; Eng. José Lutzenberger – contratado – Professor de Geometria Descritiva e Perspectiva e Sombras; Ângelo Guido – adido – professor de História da Arte; Fernando Corona – contratado – professor de Escultura e Modelagem Estava vaga a cadeira de Arquitetura Analítica e Arte Decorativa. (Livro de protocolos nº 1 do IBA iniciado em 1936) ***{052a}***

[908] - Livro I Atas do Conselho Técnico Administrativo CTA, sessão do dia 25.04.1938, f. 2v. ***{065ATA}***

[909] - Para conhecer a imagem de algumas das obras de Fernando Corona, consultar CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4,**. onde foram registradas as imagens **[F4. 009]** Corona: «À Ruy Barbosa» busto, **[F4. 009.a]** Corona: «À Ruy Barbosa» busto, **[F4.009.b],** Corona: Carlos Thompson Flores **[F4.009.c]** Corona: Carlos Thompson Flores, **[F4.009.d]**, Corona: Eliseu Paglioli **[F4.009.e]** Corona: Tasso Corrêa, **[F4.010]** Corona: «Monumento funerário», **[F4.010a]** Discípulo e mestre: Tenius e Coroa, **[F4.010b]** Corona: CHOPIN e BEETHOVEN (1927)., **[F4. 010c]** Corona e Carriconde: baixo-relevo, **[F4. 010d]** Corona: pórtico do Meridional, **[F4. 010.1]** Corona: ensinado moldes de gesso, **[F4. 010.2]** Corona: Pérgola da Casa Palmeiro - Fontoura, **[F4. 010.3]** Corona: busto de Pestalozzi – Canoas RS-1946, **[F4. 010.4]** Corona: monumento a Pestalozzi 1946, **[F4. 011]** Corona: mural de fachada do prédio do IA, **[F4. 012]** Corona: mural de fachada do prédio do IA, **[F4. 012a]** Corona: mural de fachada do prédio do IA, **[F4. 013]** Corona: Mural cerâmico 8º andar IA, **1958 [F4. 013.a]** Corona: detalhe do mural cerâmico 8º and., 1958**[F4. 014]** Corona: Monumento a Chopin 1962**.**

Corte Real tentou argumentar contemporizando e evitando contrariar qualquer uma das duas partes.

> *"Apesar de existir um Decreto Federal, permitindo a inscripção de candidato, sem diploma profissional, para concursos de musica ou artes plásticas, julgo que só deveriamos lançar mão de taes prerrogativas em casos excepcionais. Este é o caso do aproveitamento do snr. Fernando Corona, indicado para a cadeira de 'Esculptura e Modelagem'. Levando em conta o seu inconfundível valor artístico, e não existindo em nosso Instituto, tal cadeira, não há possibilidade de prejudicar alumnos formados por esta casa, saúdo portanto de indiscutível justiça a sua indicação"*[910].

A conselheira Nair Sgrillo[911] não se deixou convencer, nem pela autoridade do diretor, do sistema que ele representava e nem pelos argumentos apaziguadores do seu colega conselheiro. A ata daquele mesmo dia registrava que ela '*protestava e que justificaria o seu voto na próxima reunião*'. Três dias depois, ela trazia o seu voto escrito que fulminava os três novos contratados realizados '*ad-referendum*'. Nessa sessão, ela lia o seu voto:

> *"Considerando abertos os concursos de provas para o preenchimento definitivo das cadeiras em questão, não estou de acordo com o contrato dos professores Luiz Maristany de Trias, José Lutzenberger e Fernando Corona, pois há mudança de methodo, o que virá acarretar grandes prejuízos aos alumnos"*[912].

Após essa leitura, Tasso Corrêa desqualificou esse voto, encerrando definitivamente o assunto e fechando os seus flancos que havia exposto, dizendo:

---

[910] - Livro das atas nº I do CTA-sessão do dia 25.04.1938 - f. 3f

[911] - **[F1. 093]** SGRILLO, Nair. No Relatório de Olinto de Oliveira de 1912 (pp.26-27) Nair Sgrillo consta como tendo conquistado em 1911 a 1ª menção, tanto no Curso Elementar do Conservatório como no concurso de solfejo.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[912] - Livro de atas nº I do CTA - sessão do dia 28.04.1938 - f. 5f

*"Tendo esse assumpto sido votado na sessão anterior e não constando mais da ordem do dia, a justificação iria constar da acta, porém não como voto, mas como expressão da opinião da referida Conselheira"*[913]. O setor da Música, do qual os três docentes do Conservatório procediam, já possuía uma tradição[914] e um profissionalismo institucional. Mas nas Artes Plásticas, como poderá verificar depois, se fosse recusado qualquer um dos três artistas, haveria ausências irreparáveis na institucionalização da Pintura, da Arquitetura e da Escultura no Rio Grande do Sul. Em todo caso, os três nomeados acima, estarão inscritos no concurso em dezembro de 1938 do qual **não** foi encontrado o registro da realização, talvez pela exclusão do IBA-RS da universidade local no dia 05 de janeiro de 1939.

### *3.5 – Três paradigmas convivem no IBA-RS e o desfecho dessa situação.*

É muito difícil entender o período entre 27 de abril de 1936 até 05 de janeiro de 1939. No Instituto se evidenciam, pelo menos três projetos institucionais distintos. Um orientava a **Comissão Central** do ILBA-RS com um histórico, uma administração e a propriedade física do Instituto. Outro, orientava a da **Universidade de Porto Alegre** onde o Instituto de Belas Artes estava oficialmente integrado, cuja reitoria era sustentada pelas unidades mais poderosas[915] e com as quais o Instituto não podia concorrer por não ter nem a posse nem a administração efetiva. E um terceiro, é aquele constituído pelos **docentes de artes**, que orientava o exercício administrativo, liderado por Tasso Corrêa, nomeado para tal pelo Estado intervencionista. Diante dessas três forças, com interesses e representações antagônicas, é necessário ter o máximo de cuidado para não culpar, ou atribuir a uma delas, a responsabilidade do fracasso dessas precárias e conflituosas alianças.

No tempo concedido pela CC-ILBA-RS e legitimado pela UPA, os docentes forjaram intenções e decisões no IBA-RS, que irão repercutir para além da exclusão

[913] - Livro da atas nº I do CTA, sessão do dia 28.04.1938- f.5f.

[914] - No Conservatório, a História da Música foi implantada, já na década de 1920, por Assuero Garitano, e continuada, a partir de 1938, por Augusto Souza Júnior. In Designação de Augusto Souza Júnior. ***{066Hmus}***

[915] - No início da constituição da UPA as unidades formadoras eram cobradas para a sustentação da reitoria. Silva et Soares, 1992: 76

do Instituto da universidade local, abrindo-lhe escolhas decisivas para a sua reprodução institucional.

### *3.5.1 – Os atos das três administrações do IBA-RS*

A antiga mantenedora do ILBA-RS elegeu, no dia no dia 29 de abril de 1935, José Carlos Parreira[916], que já havia ocupado o cargo entre 1925 e 1928 e o exerceu novamente até 06 de janeiro de 1939. Esse período recobre todo período em que o Instituto de Belas Artes esteve integrado na Universidade de Porto Alegre. Não existe registro de atos que José Carlos Parreira tenha praticado durante o seu último mandato. A Comissão Central, evidentemente, não teria nenhuma voz como tal, ou acento na Universidade de Porto Alegre. As fontes criadoras da Comissão Central haviam secado. Ela havia entrado numa espécie *epoché* silenciosa. Essa suspensão de qualquer juízo, da parte da CC-ILBA-RS, iniciou numa reunião do dia 29 de abril de 1935, quando o seu tesoureiro teve de fazer a convocação. A diretoria efetiva simplesmente havia deixado de comparecer ao Instituto e não há registro das negociações entre a Comissão Central e UPA da qual fora encarregado José Carlos Machado[917] na sessão do dia 15 de fevereiro de 1935. A Comissão Central, sem postos e sem funções na universidade local, sentia as suas responsabilidades cada vez mais alijadas do Instituto. A Comissão Central aprovou os atos do seu presidente na última sessão[918] realizada por essa mantenedora no dia 06 de janeiro de 1939: *"III – Dar como aprovados todos os atos praticados pelo Presidente Doutor Coelho Parreira até a data da entrega do Instituto ao diretor nomeado pelo Governo do Estado".*

A medida da animosidade que ainda estava latente entre os integrantes da Comissão Central em relação a Tasso Corrêa, se torna evidente ao citarem nominalmente o presidente da diretoria da Comissão Central, que estava saindo, sem tocar o nome do diretor que já estava exercendo o cargo desde o dia 27 de abril de

[916] - **[F1. 080c]** PARREIRA, José Coelho. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[917] - **[F1. 069]** MACHADO, João Carlos. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[918] - Livro das Atas nº III da CC-ILBA-RS, sessão do dia 06.01.1939, f. 14v.

1936. Afinal, no estamento que se descaracterizava, e que estava entregando a administração, tinha assento nada menos do que o ex-presidente João Fernandes Moreira, que expulsara Tasso Corrêa do Instituto.

A Universidade de Porto Alegre foi reconhecida pelo Decreto Federal nº 679, do dia 10 de março de 1936. O primeiro reitor da UPA, desembargador André da Rocha, havia sido nomeado reitor pelo Decreto Estadual nº 5.765, de 01.12.1934 (Silva, 1992: 50), mas tomou posse efetiva do cargo no dia 01 de abril de 1936.

O grande contratempo para o Instituto integrado na Universidade, foi a renúncia do primeiro reitor da UPA, no dia 03 de novembro de 1937. Como causa de seu gesto, André da Rocha, ativo conselheiro do Instituto, alegava uma quebra de autonomia da Universidade e o pouco espírito universitário. A quebra de autonomia, resultava da eminente decretação do Estado Novo e a criação da Secretaria da Educação e Saúde do RS, à qual se queria subordinar a Universidade e o Instituto. O pouco espírito universitário vinha dos antigos cursos superiores que continuavam a agir independentes e a revelia da integração universitária.

O reitor Aurélio de Lima de Py[919], que assumiu a UPA entre 26.11.1937 até 25.04.1939, era estranho à história interna do Instituto de Belas Artes. Ele certamente não possuía condições para avaliar a frágil estrutura que mantinha essa instituição voltada para as artes em Porto Alegre. Um dos seus primeiros atos foi o de implementar a lei federal do final de 1937 que proibia acumular cargos públicos. No Instituto, Libindo Ferrás foi atingido pela lei, preferindo a sua aposentadoria pelos Correios e Telégrafos. Com a aplicação dessa lei, foi praticamente desfeita toda a nova equipe montada por Tasso Corrêa. Ângelo Guido preferiu o seu posto de redator do Diário Oficial, Ernani Corrêa optou pela Secretaria de O-bras Públicas enquanto o Engenheiro Márcio Curio Duarte voltou ao seu cargo na Prefeitura Municipal[920].

A nova Universidade não poderia socorrer uma unidade em situação precária. Ao contrário, eram as unidades que deveriam sustentar a reitoria dessa universidade. A direção dos docentes, administrando do Instituto, não tinha uma fonte de renda, além dos dez por cento que cobriam as contribuições dos estudantes. O próprio

[919] - **[F1. 062]** LIMA PY, Reitor Aurélio de. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[920] - Ofício de 26.01.1938 de Waldemar Lübke *{052 Prot}*

recurso ao Tesouro do Estado ficava bloqueado. Esse erário púbico mantinha lotados no Instituto vários docentes numa espécie de operação triangular, mas o Estado sentia-se tolhido em repassar verbas para custeio diretamente a uma unidade universitária, desconhecendo a reitoria. Mesmo essa fonte secou quando o governo proibiu acumular cargos e os docentes tiveram de voltar para a sua origem, fora do Instituto. É necessário tentar entender as dúvidas, as hesitações e as relações que o líder dos docentes do Instituto manteve com a Universidade de Porto Alegre. Uma dessas dúvidas podem ser sentidas diante dos complexos procedimentos quando a área do ensino de Arquitetura foi repassada à Universidade Técnica[921], e não ao Instituto, apesar do protesto do diretor do IBA-RS [922].

O governo estadual desanexou o IBA-RS da UPA pelo Decreto 7.672, no dia 05 de janeiro de 1939. Reconheceu a universidade estadual pela Lei n° 6.194, de 19.12.1940, já sob a designação de Universidade do Rio Grande do Sul (URGS). Mas esse decreto estadual silenciava a situação o Instituto de Belas Artes e seus docentes.

As lideranças do Instituto, representadas pelos artistas, haviam trabalhado lotados legalmente numa universidade nova e com frágeis experiências de institutos superiores de artes, com as características do IBA-RS, no interior de uma universidade brasileira[923]. Trabalhavam numa instituição cujo prédio não lhes pertencia e, que a qualquer momento, poderia ser liquidada. Essa liquidação poderia acontecer sob a vigilância de um Estado nacionalista intervencionista que não tolerava qualquer desvio político e cujos agentes estavam entre seus próprios colegas[924].

Tasso empenhou-se em providenciar a designação dos professores para o Instituto, em especial para o Curso de Artes Plásticas que ele estava implantando para substituir a Escola de Artes, mas que lhe foram retirados. Já no antigo Conservatório a

---

[921] - A Universidade Técnica do Rio Grande do Sul – atual Escola de Engenharia havia sido criada pelo Decreto Federal nº 20.272 de 03.08.1931, portanto antes da Universidade de Porto Alegre. Para que essa Universidade Técnica aderisse à UPA houve uma série de negociações, entre as quais a de que a área de Arquitetura ficasse sob sua competência.

[922] - Relatório de 1936 de Tasso Corrêa ao Reitor da UPA, datado de 31/01/1937, ***{058REL}***

[923] - Nas demais universidades brasileiras, como a do Rio de Janeiro, a Escola de Belas Arte e o Institutos de Música, eram unidades recentemente integradas na vida universitária e que antes eram separadas e com um histórico de autonomia. A Escola de Belas Artes da Bahia só foi integrada na UFBA em 1948 (http://www.ufba. br/~eba/histórico.html). Na época da expulsão do IBA-RS da UPA era recente o fracasso do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro e que havia funcionado de 1934 até 1938. (Barata, 1966, p. 47)

[924] - O período se passa durante o Estado Novo durante o qual o controle da cultura interessava sobremaneira a esse Estado. Assim o DIP tinha agentes no interior do IBA-RS. Como também ali existiam simpatizantes do nazismo, do fascismo e integralismo.

estrutura e os cargos eram mais estáveis e composto de docentes com contratos celebrados há muito tempo. A dinamização dos cursos, currículos e novos docentes procurava atingir em especial o que fazia parte do projeto do Instituto desde o seu estatuto de 1908[925]. Na prática, a progressão foi lenta e trabalhosa. Disso são testemunhas os ofícios de Tasso ao reitor André da Rocha[926]. Conseguiu, assim, que a lei Estadual nº 781, do dia 30.10.1937, no seu artigo 1º, criasse despesas para o Instituto de Belas Artes para o exercício do ano de 1937.

Na antiga Escola de Artes tudo era ao contrário, incluindo nessa situação de praticamente não haver nenhum professor efetivo. Na fragilidade da antiga Escola de Artes, agora Curso de Artes Plásticas (CAP), ainda não era possível realizar o trabalho que os docentes de música do Conservatório haviam realizado a partir de 1932 e antes do ingresso na Universidade. Foi no CAP que residia a grande fragilidade do Instituto durante o período em que este pertenceu à Universidade. O reitor da UPA começou a formar uma opinião cada vez mais negativa sobre o Instituto que irá externar ao governo estadual no seu relatório do final do ano de 1938[927]. Esse relatório será a determinante da exclusão do Instituto de Belas Artes da Universidade no dia 05 de janeiro de 1939, através do decreto nº 7.672 que '*desanexa da Universidade de Porto Alegre o Instituto de Belas Artes e dá outras providências*'[928].

Até o presente, o pesquisador só conseguiu acumular causas de um dos acontecimentos mais dramáticos da vida do Instituto e da própria Universidade de Porto Alegre. E o espanto continua, pois não há nenhum precedente, nem foi localizada na história institucional das artes, alguma exclusão de uma unidade de uma universidade por decreto[929].

Isoladamente, parece que nenhuma causa pode dar conta de todas as explicações que concorrem para essa expulsão. É verdade, como foi visto, que o Reitor que encaminhou as causas da expulsão não possuía a vivência do campo

---

925 - "*Art. 1º ..§ único ... A ESCOLA de ARTES, compreendendo a pintura, a escultura, architectura e as artes de applicação industrial"*

926 - Livro de minutas de ofícios e correspondência de 1936 e 1937 do gabinete de Tasso Corrêa. *{058Relat}*

927 - Anuário da Universidade de Porto Alegre de 1938, p. 726.

928 - Publicado no Diário Oficial de 09.01.1939 – Ver CD-ROM Disco 5 Leis Arquivo 1939

929 - O Decreto Estadual n. 7.672 de 05.01.1939 foi assinado pelo Interventor federal. Constam de três considerandos e 4 artigos. Alega-se basicamente o seu não reconhecimento federal e a falta de um prédio adequado.

artístico, nem mesmo de amador. Oriundo da Faculdade de Medicina e Deputado Estadual, empenhou-se vivamente num gerenciamento e num trabalho de saneamento econômico da Universidade. Apesar de constar no programa do Reitor-Deputado, a reincorporação do Instituto era a última no elenco[930] das suas prioridades. Aplicou com rigor todos os instrumentos que o Estado Novo lhe colocava nas mãos. Toda a Universidade de Porto Alegre sofreu os efeitos desse gerenciamento desfazendo toda a equipe dos docentes do recém-criado Curso de Artes Plásticas. A situação do IBA-RS, no interior da UPA, que já era precária, tornou-se insustentável.

Mas podem ser apontadas como motivos da exclusão um feixe de outras causas, além das econômicas e das enumeradas no decreto. Uma delas foi a continuidade da existência legal da CC-ILBA-RS, detentora de fato da administração e da propriedade do patrimônio do IBA-RS. Outra foi a atitude desafiadora de Tasso Corrêa em reivindicar e iniciar a área de Arquitetura no Instituto, como se pode verificar no seu já referido relatório ao Reitor, relativo ao ano administrativo de 1936 e o início da disciplina de Arquitetura Analítica.

O que intriga o observador, é que não houve o menor estranhamento administrativo, nem o menor protesto de Tasso Corrêa contra a exclusão do Instituto da UPA. O fato parece ter sido há muito aguardado e ao mesmo aparentando ser normal[931]. É possível até adiantar que, na ótica de Tasso Corrêa, era só esse ato que faltava para levar adiante o seu audacioso projeto de um Instituto com autonomia para o campo das artes. Parece que havia aprendido bem a lição de Joaquim Nabuco[932], de "*arrancar do Estado as forças necessárias na hora da crise".* E ele soube administrar em favor do Instituto essa crise da expulsão como ele havia administrado a sua própria expulsão do ILBA-RS, em 1933.

Não se interpreta que esse evento tenha sido planejado pelo Instituto. Consultando os documentos funcionais, do final de 1938 e início de 1939, não há a menor solução de continuidade da parte da administração do Instituto. Ainda no dia 30

---

930 - Silva, 1992, p.55.

931 - Quando Renato Fiore anotou (1992, f. 181) "*a data de (05.01.1939) da desanexação, é certamente apenas o desfecho do processo, com a expedição do decreto de desanexação*" manifesta a mesma percepção desse período. Ainda no dia 23.12.1938 o Instituto inaugurou uma exposição de Artes Plásticas sob a tutela da UPA. *{073.1CAT} Catálogo da Grande Exposição de trabalhos de Artes Plásticas*.

932 - Faoro 1975, p. 432.

de dezembro de 1938, existe um ofício administrativo ordinário de Tasso Corrêa destinado ao reitor Aurélio de Lima Py que nessa data deveria ter já enviado ao governo estadual, o seu fatídico relatório contendo o parecer negativo sobre o Instituto e que irá motivar o decreto estadual nº 7.672 do dia 05 de janeiro de 1939. No dia posterior, e antes da publicação no diário oficial, reuniu-se o grupo dos membros restantes da CC-ILBA-RS. Deliberaram, a partir da sua própria competência, a entrega formal do poder e do patrimônio à Congregação dos Professores.

### *3.5.2 – O último ato da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul*

Como acontecera quando se reuniu pela primeira vez, trinta e um anos antes, a última reunião da CC-ILBA-RS, no dia 06 de janeiro de 1939, também foi um ato muito bem ensaiado e um ritual digno das práticas sustentadas por essas autoridades ao longo de sua administração. Depreende-se o ensaio da expressão '*especialmente reunidos*'. Nos bastidores, é possível distinguir '*o ponto'* de Tasso Corrêa, orientando o ator principal da peça, que era o ex-reitor Manoel André da Rocha, agora com 79 anos, que retirou os últimos entraves para a administração autônoma do Instituto. Esse grupo produziu uma das páginas mais dignas desses homens imperiais. Apesar das circunstâncias trágicas, eles fecharam com chave de ouro a sua administração, escrevendo a última página do terceiro e o último livro de atas da Comissão Central. Vale a pena ler na íntegra essa última página que fecha o ciclo iniciado na noite de 22 de abril de 1908.

> "***Ata da resolução dos membros remanescentes da Comissão Central pela qual esta entrega a livre administração do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul à Congregação de professores".***
>
> *Aos seis dias do mez de janeiro de mil novecentos trinta e nove, nós, os abaixo-assinados, membros remanescentes da Comissão Central que presidia os destinos do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul até a sua vinculação na Universidade de Porto Alegre, especialmente reunidos, tendo*

*em vista a recente desincorporação do referido Instituto da Universidade, e*

- ***considerando*** *que é aspiração geral vel-o novamente incorporado à referida Universidade de Porto Alegre, equiparado portanto, aos demais institutos de ensino superior;*
- ***considerando*** *que, para isso conseguir, necessita o Instituto de Belas Artes a organizar-se nos moldes das Escolas Nacional de Música e Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, cingindo-se às leis federais que regulamentam o ensino superior dos país;*
- ***considerando*** *que esse objetivo só poderá ser alcançado com grandes sacrifícios e esforços dos próprios professores do estabelecimento, dados os parcos recursos com que poderão contar;*
- ***considerando*** *que um objetivo, digo, considerando que os estabelecimentos de ensino superior são sempre administrados pelas congregações de professores;*
- ***considerando*** *ser de todo provável a volta em breve, do Instituto de Belas Artes à Universidade, após serem preenchidas as formalidades legais necessárias, resultando, daí, ser méramente transitória o seu estado de independência;*
- ***considerando*** *o nosso maior interesse em ver o Instituto de Belas Artes novamente incluído entre os institutos universitários do Estado;*
- ***considerando*** *obrigação que tem a Comissão Central de tudo fazer em pról do progresso do Instituto de Belas Artes;*
- ***considerando*** *enfim, todas as demais vantagens que advirão ao próprio Instituto, em virtude desse nosso gesto.*

***Resolvemos***

***I*** *– Delegar, nesta data, como efetivamente fasemos, a livre e irrestrita administração do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul à sua Congregação de Professores que administrará de conformidade com as resoluções e de acordo os, digo, com os seus regulamentos, os quais substituirão definitivamente os Estatuto e Regulamentos vigorantes até a sua inclusão na Universidade;*

***II*** *– Dar, com a assinatura desta áta, por perfeitamente efetivada esta resolução, independentemente de qualquer outro áto ou solenidade de tradição;*

***III*** *–Dar como aprovados todos os atos praticados pelo presidente Doutor José Coelho Parreira até a presente data da entrega do Instituto ao diretor nomeado pelo Governo do Estado;*

> ***IV***- *Declarar extinta, para todos os efeitos, a Comissão Central do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, visto ter desaparecida a sua finalidade: - -*
>
> *E, por todos de perfeito acôrdo com estas resoluções, lavrou-se esta ata que vae por todos assinada:*
>
> *José Coelho Parreira, Lindomberto Rache Vitello, Felix de Abreu e Silva, Manoel André da Rocha, Othelo Rosa, J. Fernandes Moreira, João Carlos Azevedo, Gonçalves Vianna e João Maia"*[933]*.*

A retirada digna e ordeira dessa Comissão foi absolutamente coerente com todo o desenvolvimento dessa mantenedora do Instituto. Encerrava-se um ciclo no Instituto, nove anos após o término da Velha Republica e nove meses antes de um conflito mundial que iria sepultar definitivamente um tipo e uma forma de administração pública. Os belos ocasos dos regimes políticos no Brasil são acompanhados de otimismo[934] e de um colorido único. O otimismo manifestado no texto da despedida da CC-ILBA-RS tinha condições mínimas para acontecer no mundo concreto, como era evidente na ótica da universidade local. No seu otimismo, foram capazes de remover todos os entraves para que uma nova representação de mundo pudesse se expressar e continuar a teleologia imanente para a arte na instituição.

O novo ciclo que se abria para o Instituto era contagiado por esse otimismo. Mas a forma e o suporte desse otimismo chegar ao mundo eram radicalmente diferentes daquele expresso pelo restrito mundo da Comissão Central. O ciclo que se inaugurava foi sintetizado por uma imagem fotográfica de um alegre grupo e um texto publicado a página 10 do *Diário de Noticias* de Porto Alegre no domingo dia 08 de janeiro de 1938. Representa uma sorridente Congregação do Professores do Instituto. Tasso Corrêa proclamava, no texto, que essa congregação iria reger-se pelos Decretos-Lei nºs 19.851 e 19.852. Estampado num veículo de comunicação industrial, esse grupo fazia circular a sua verdade, contrastando com uma oligarquia que preferia

---

933 - Livro n.º III das atas da CC-I.B.A. ff.14f e 14v sessão do dia 06.01.1939*{046ATA}*.

934 - Faoro descreve (1975 p. 533) as belas despedidas dos períodos políticos brasileiros "*O ideal do liberalismo vê, diante dos seus passos, a terra da promissão, completo o ciclo de modernizador (...) Surpreende que nos dias de ocaso – ocaso de 1889, com Ouro Preto, o ocaso de 1929, com Washinton Luis – o mundo se despeça cheio de esperança, alheio a angustia, imune ao desespero, que só a hora derradeira inspirará*".

que o seu documento fosse manuscrito numa cópia única, confiado ao Arquivo cheio de segredos, sem circulação e sem a publicidade da imprensa.

### *3.5.3 – O campo institucional da arte sob a competência dos docentes artistas*

Os novos agentes, agora legitimados, começaram a colocar no plano jurídico a mentalidade que os animava. O Estatuto, recusado pela Comissão Central em 17 de maio de 1934, foi usado como a pedra angular e reformulado, foi aprovado no dia 23 de janeiro de 1939[935] pela Congregação do Instituto, 18 dias após a saída da UPA. Tasso Corrêa submeteu também o novo regulamento[936] do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul que foi aprovado pela mesma Congregação no dia 24 de março de 1939, agora como instituição autônoma. Nele, a Congregação recebeu, entre outras, a competência de: *"Art. 151. § 7º - resolver, em grau de recurso, todos os casos que lhe forem afetos, relativos aos interesses do ensino"*. A autonomia do artista ganhou um novo sentido reforçado pela posição que ele passou a ocupar também na Instituição.

Logo após a exclusão do Instituto da UPA, os docentes das Artes Plásticas tiveram direito a três cargos no CTA para os quais foram nomeados Ângelo Guido[937], Fernando Corona[938] e João Fahrion. Ele tomaram posse[939] no CTA no dia 16 de janeiro de 1939. Não constavam mais, como membros do CTA da Música, a referida conselheira e nem Antônio Corte Real contra o qual rolou uma esmagadora acusação:

> *"o conselheiro Angelo Guido péde a palavra, dizendo que desejava tratar de assunto que reputava de grande interesse para o Instituto – o caso do professor Côrte Real. Que atendendo ao seu método de ensino, que julgava antipedagógico, provocando até mesmo repulsa por parte dos*

935 - Estatuto do Instituto de Belas Artes aprovado pela Congregação*{069Estat}*

936 - Regulamento do Instituto aprovado pela Congregação em 24/03/1939*{071Regul}*

937 - **[F1. 054]** GUIDO GNOCHI. Ângelo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

938 - Não há ainda explicação lógica para o fato de Fernando Corona estar inscrito, em dezembro de 1938, para o concurso público para ocupar o cargo de catedrático e no mês de janeiro de 1939 já ser efetivo na instância do CTA, que exigia a qualificação de catedrático.

939 - Presenças, termos e lista da convocação do CTA***{062PRES}***.

> *alumnos, que foram às suas aulas, propunha que esse professor fosse considerado em disponibilidade, sem vencimentos, como, aliás, estabelece a sua nomeação. Foi posta essa proposta em discussão, sendo unanimemente aprovada"*[940]*.*

O inesperado e o absoluto espanto que a leitura desse ato provoca ainda hoje, é saber que essa acusação se originava do aparente afável professor Ângelo Guido. Nesse dia ele estava fazendo a sua primeira intervenção no CTA e na sessão na qual havia sido empossado. Cresce ainda mais o espanto quando se trata da primeira reunião de um dos colegiados de um Instituto que 10 dias antes havia sido desligado da Universidade de Porto Alegre. Agora, era a vez de o Instituto expulsar um dos seus professores. De outro lado, foi uma reunião absolutamente coerente com um Estado Novo, do qual o acusador era integrante do DEIP e velando pela ortodoxia desse Estado. O docente acusado e expulso, irá levar o resto da sua vida profissional para se desvencilhar dessa acusação[941]. Vinte e cinco anos após, Mesquita Rottmann como secretário do IBA-UFRGS, anotou, ao pé da página do livro de atas do CTA, da reunião do dia 16 de janeiro de 1939. *"A decisão de que trata a parte final desta ata c/ referência ao prof. Corte Real, foi anulada pela Congregação da Escola em sessão de 29 de agosto de 1963". Em 28/ 02/ 1964 – M. Rottman – Secretário.*

Esse registro só foi possível no final da primeira das duas direções de (1962–1964 e 1964-1970) de Aurora Desidério[942]. No seu conjunto, esse evento exemplifica a culminância de um tipo de excomunhão recíproca, que segundo Bourdieu (1987:108), "*a linguagem de exclusão vale-se em geral da pretensão à ortodoxia".* Ao mesmo tempo, concede razão às conclusões que Pécaut (1990: 18) e Ortiz (1995: 139) chegaram em relação da distância enorme em que se colocou o intelectual brasileiro em relação ao seu povo e sua sociedade.

---

[940] - Livro nº das atas do CTA, f. 16v, sessão de 16.01.1939.

[941] - Ata: cópia da resolução da Congregação sobre Ant. Corte Real***{144ATA}***

[942] - O docente teve de aguardar toda a administração (1936-1958) de Tasso Corrêa e a (1958-1962) de Ângelo Guido para se redimir e conseguir uma discreta reparação. O pesquisador ainda colheu depoimentos informais em 1996 que repetiam a sentença de Ângelo Guido.**F1. 037]** EBOLI, Aurora. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

Para dar voz ao contraditório, vale dizer que o prof. Antônio Corte Real foi quem sistematizou a História da Música institucional do Rio Grande do Sul. O trabalho desse docente muito valeu à presente pesquisa, pelo fato de ele tratar o tema da música no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul[943] com muita eficácia e sem o menor registro de ódio ou de rancor pelo ato de que foi vítima.

### *3.5.4 – A Instituição, os seus agentes e suas relações com a sociedade.*

Depois de percorrer a instituição que foi aceita nos termos de Chaui (2001: 2) "*colocando em movimento as realidades da sociedade em que ela se formou e na qual procura agir e produzir valores coerentes com o meio e vetores de conhecimento*", há necessidade de se verificar como de fato isso ocorreu, traçando-se os limites (vetores) e competências (valores) dos intelectuais que colocaram em movimento as realidades da sociedade[944].

*a ) - Qual a posição social desses intelectuais?*

Os agentes da Comissão Central do ILBA-RS nada recebiam pelo seu trabalho, colocando-se portanto acima e por fora tanto do Estado como dos agentes artistas, que eram contratados como se procedia com assalariados e artesões especializados. Quando os docentes-artistas assumiram o poder institucional, vinculam-se explicitamente ao Estado em igualdade de condições com outras profissões burocráticas. Como tais, constituem uma elite dirigente, desfrutando o privilégio de situar-se, como o Estado, acima do social, apesar de conviverem com a sua origem familiar da classe média do meio social e urbano. Chega-se à conclusão de que ambos estavam acima do social.

*b) - Que representações políticas os intelectuais usaram para legitimar as suas intervenções concretas?*

Na origem do ILBA-RS, os agentes da Comissão Central representavam a sua instituição separada e nas suas palavras "*pairando acima de qualquer intervenção do Estado*" e da própria nação. Os agentes, que os derrotaram e substituíram essa

[943] - CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para História no Rio Grande do Sul**. (2ªed). Porto Alegre: Movimento, 1984.

[944] - Segue-se a pauta das concepções de Pécaut (1990: 18) e de Ortiz (1995: 139) que identificaram esses pontos críticos no intelectual brasileiro e estendê-lo aos intelectuais que foram agentes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

concepção, se conectaram, com esse Estado Nacional forte e intervencionista, pelo MESP e o CNE. Criaram um corpo de classe, através do qual estabeleceram alianças com a nação de quem era favorável aos seus projetos. Assim, ao selecionarem dentro da realidade os aspectos favoráveis, também não encontraram formas políticas que pudessem estabelecer um fluxo e uma circulação do poder democrático da arte. Para manter os aspectos favoráveis que haviam selecionado, tiveram de elaborar um poder central na figura do seu diretor, sob cujos ombros colocaram a sua competência e que a exercia em seu nome, em estreita consonância com o poder estatal.

*c) - Quais as articulações ocorrem entre o campo intelectual do artista e a esfera política?*

Na prática, o artista-docente, depois de se livrar do poder dos amadores da arte, submeteu a instituição ao poder do Estado. A conseqüência foi um espaço mais amplo para o agente legislar e um campo de competências e limites separados da arte. Esse poder, de fato, é apenas um encargo que o Estado lhe delegava como preço da cooptação. Se os agentes encontraram um ponto que os unisse, ao mesmo tempo deveriam pagar o preço ao fazer o que esse Estado determinava ou deles esperava. Imediatamente depois de assumir o poder na instituição, irão procurar somar-se ao esforço nacional que o Estado centralista que tentavam representar no campo da arte.

No Instituto, esse intelectual conseguiu evitar o que ocorreu em outras instituições universitárias voltadas para as artes, onde a situação da institucionalização da arte foi agravada pelo poder compartilhado com letras, comunicação e educação. Não se trata apenas de empolgar o poder. Mas acima disso está o espaço a ser conquistado, em condições de gerar tensões que mantém o campo artístico segundo a hipótese da presente pesquisa, reforçada por Bourdieu, (1987: 101/2) quando escreve na:

> "*Constituição da arte enquanto tal com uma elaboração de uma nova definição da função do artista e da arte. É a relação que o artista mantém com os não artistas e com os demais artistas. É o direito do artista legislar com exclusividade em seu próprio campo (forma e estilo). Realizar-se em ritmos diferentes segundo a sociedade e as esferas artísticas*".

Tensões internas e ao mesmo tempo interação com o meio externo. Tensões de forças interiores antagônicas entre os artistas e os novos amadores da arte que dirigiam a universidade. Artistas interagindo numa ação produtiva com o meio externo na medida da sua consciência das competências e dos limites entre o espaço interno e o externo.

***Resumindo o 3º capítulo***

No período de 1930 até 1939, é necessário reconhecer que para a administração do Instituto de Belas Artes, apesar de todas as contrariedades, a duplicidade das mantenedoras superpostas e com mentalidades tão distintas, ambas velaram à sua maneira pelo Instituto, garantindo a consciência da teleologia imanente da instituição nos momentos de crise. Concederam um tempo precioso para a instituição fazer escolhas decisivas para a circulação da arte. O tempo conquistado, abriu a possibilidade para realizar um contrato claro com um novo paradigma administrativo num espaço para a arte institucionalizada, que respondia com o nome genérico de universidade. Esse conjunto de fatores articulados permitiu reformular os seus currículos, adaptá-los internamente na área de sua competência. Implementou disciplinas e cursos já previstos pelo seu estatuto em 1908. Contratou e qualificou técnicos. Permitiu cogitar na construção de um prédio adequado. Incentivou a emergência do movimento estudantil interno que assumiu papéis decisivos para a interlocução com a sociedade. Cultivou o acervo artístico, mesmo em instalações pouco apropriadas.

Verificou-se que, apesar do paradigma universitário ser favorável à teleologia imanente da arte, surgiram problemas na interação do campo artístico com uma instituição universitária local. Os agentes das artes expressaram claramente em que condições seria possível reconstruir o projeto civilizatório entre o saber da arte e os demais saberes universitários. Essas condições aguçaram as diferenças entre a institucionalização da arte já realizada, o novo paradigma oferecido e entre os próprios agentes. Mas tudo isso não foi garantia suficiente para uma circulação da arte entre a instituição universitária e a sociedade.

O próximo capítulo é dedicado ao Curso de Artes Plásticas, sucessor da Escola de Artes do ILBA-RS. Irá se procurar evidenciar os problemas e as interações

potenciais das Artes Plásticas nos limites do espaço e das competências do Instituto com a sociedade e a universidade local. Deixa-se novamente de lado a totalidade do IBA-RS, para estudar um dos seus setores.

# CAPÍTULO IV

## O CURSO DE ARTES PLÁSTICAS (CAP) DO INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL (IBA-RS) ENTRE 1936 E 1970

### 4.0 – A ATUALIZAÇÃO DO SETOR DAS ARTES PLÁSTICAS NO PARADIGMA DA UNIVERSIDADE.

Retorna-se ao estudo das Artes Plásticas no Instituto, tentando agora compreender a sua institucionalização no paradigma da universidade. O Curso de Artes Plásticas (CAP) transformou e ocupou o lugar da Escola de Artes (EA)[945] do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS), a partir de 1936. O IBA-RS fez emergir, por meio do CAP, reforços significativos para o sistema de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, instalando cursos mais coerentes com o meio local, agregando-lhe outros agentes, novas obras de arte e tendo como resultado um público mais amplo e participativo.

Nessa expansão da sua institucionalização, tenta-se verificar como ocorreu a democratização das Artes Plásticas, a qualificação da população estudantil e

[945] - É possível estabelecer as datas de 1936 e 1970 para a existência efetiva do CAP. A nomeação de Tasso Corrêa pelo decreto estadual nº 6.193 do dia 17 de abril de 1936, desconsiderando o diretor da EA, Libindo Ferrás, ainda ativo no Instituto, pode ser considerado o final da Escola e o início do Curso de Artes Plásticas. Por sua vez o final do CAP pode ser dilatado até a Portaria n.º 824, de 18.09.1970, da Reitoria da UFRGS que o constituía o Departamento de Artes Visuais com as competências do CAP e reunindo novamente os seus quatro departamentos nos quais se tinha dividido em 1959. No presente capítulo consideram-se as artes plásticas do IBA-RS enquanto esteve fora da universidade local.

interação promovida, na época, para fazer emergir um sistema de artes local. Acompanham-se os profissionais das Artes Plásticas que agiram no Instituto, acrescidos aos da Arquitetura e do Urbanismo. Ao mesmo tempo procura-se entender os processos empreendidos no Curso de Artes Plásticas para a interlocução social e a reprodução do seu saber pelo cultivo das obras de arte.

A hipótese que conduz o presente capítulo é de que o Instituto retomou a teleologia imanente do seu projeto civilizatório das suas origens, adequando-o para a cultura local em outro patamar. Essa retomada foi realizada pela capacitação dos agentes profissionais das Artes Plásticas que potencializaram a instituição pelas grandes realizações, nos limites da autonomia que o Instituto gozou entre 05 de janeiro de 1939 e 30 de novembro de 1962. A sua qualificação derivou da compreensão das necessidades e da atualização de um sistema de artes local. A partir do conceito da reprodução institucional procura-se saber em que medida as obras de arte respondiam e eram respondidas pelos seus observadores.

Elucidam-se, pela teoria, a nova **competência** da arte e os novos **limites** da instituição. Na competência da arte, verifica-se, nas Artes Plásticas, a ação consciente dos seus agentes. Nos limites, pesquisa-se o espaço que se configurou no paradigma da universidade brasileira para a instituição e o campo das artes. Paradigma instaurado e sustentado pelo Estado e que incluía um espaço legal para as Artes Plásticas, derivado do espaço institucional que regia a ENBA.

A construção narrativa acompanha a institucionalização das Artes Plásticas nas normativas dos cursos superiores do paradigma universitário brasileiro. Numa segunda etapa, percorre-se a institucionalização da Arquitetura e do Urbanismo por iniciativa do IBA-RS, e que vieram reforçar as Artes Plásticas. Numa terceira etapa, estudam-se algumas contribuições significativas que o IBA-RS prestou para a emergência de um futuro sistema local de artes visuais, examinando-se salões, pinacotecas, muralismo e museus de arte que contribuíram para abrir um espaço público para as Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Descrevem-se alguns vínculos que esse setor estabeleceu com agentes e instituições no contexto da cultura e do Estado nacional brasileiro.

## *4.1 – A institucionalização das artes plásticas no paradigma universitário*

A antiga Escola de Artes do ILBA-RS foi substituída, sem traumatismos ou protestos, pelo Curso de Artes Plásticas (CAP)[946]. Nesse novo espaço realizaram-se alianças duradouras com profissionais que estavam mergulhados na cultura viva de Porto Alegre da época. Essas alianças garantiram a circulação da arte nos limites da instituição e o esboço inaugural de outras instituições do sistema de arte, induzindo o fluxo continuado e o mais democrático possível, na interação da Arquitetura, a Escultura, a Pintura, a Gravura e a História das Artes Plásticas.

Tasso Corrêa agiu em resposta às efetivas carências do sistema de Artes Plásticas que lhe eram ofertadas junto com a direção do Instituto. Passou a realizar nelas reformas para enfrentar questões pontuais para o Instituto, inaugurais para a arte na região e estruturais em novas conexões com Estado nacional e sociedade civil organizada. Potencializou em todos os sentidos o paradigma oferecido pela universidade estatal, sem aderir à universidade local.

### *4.1.1 – A retomada da coerência e da competência do Instituto*

No espaço externo, **o Instituto** retomou o vínculo com a sociedade, seduzindo-a para participar ativamente com os seus projetos culturais. Tomou a iniciativa de dar forma a esse vínculo através de centenas de legionários que de novo apoiaram moral e economicamente o Instituto. Com esse apoio procurou estimular a emergência de um **sistema de Artes Plásticas**, exercitou a sua autonomia através das suas iniciativas como a efetivação dos salões estaduais e nacionais a partir de 15 de novembro de 1939 e que serviam para afirmar a competência do Instituto, tanto interna como externa[947]. Os seus **docentes** eram, na época, os artistas plásticos locais mais qualificados e respeitados e que contribuíram para que o Instituto tivesse, no final da década de 1950, um apogeu no sistema de Artes Plásticas local[948]. Esses agentes

---

[946] - Entre docentes e estudantes poucos se deram conta da mudança da designação da antiga ***Escola de Artes*** (EA) pertencente à Comissão Central do ILBA, pelo ***Curso de Artes Plásticas*** (CAP) adaptado à universidade. Não existe registro de algum protesto contra a mudança.

[947] - Chegou a fazer um ensaio no mercado de arte, trazendo, para Porto Alegre, obras de artistas brasileiros dos mais expressivos da época, para serem leiloados e vendidos em benefício da construção de sua sede. Dez anos depois retribuiu o apoio recebido dos artistas do centro do país, enviando uma expressiva delegação e obras para a 1ª Bienal de São Paulo em 1951.

[948] - Conforme Pieta, 1988, f.112 era *"o Instituto de Belas Artes, ao final década, no ano de 1958, concentra as discussões e decisões sobre o estado geral da visualidade do Rio Grande do Sul"*.

artistas participavam do mercado de arte, abastecendo-o com suas produções e, no espaço externo, eram membros de associações que questionavam, algumas vezes, as práticas do seu próprio Instituto. Aceitavam essas aparentes contradições, para se fazerem presentes em iniciativas de implementação de sociedades culturais especializadas, fundar outras escolas, museus e criar condições para desencadear um sistema de artes no Rio Grande do Sul em **reproduzir** um projeto civilizatório no qual estavam empenhados como agentes da arte.

Esses agentes da arte cumpriram a continuidade da reprodução interna, num Instituto completamente reformulado no paradigma universitário brasileiro e coerente com o amplo projeto civilizatório no qual nascera a instituição. O antigo currículo implantado na Escola de Artes do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (EA-ILBA-RS) era voltado para uma coerência interna do campo das Artes Plásticas e gravitava ao redor do núcleo das noções e das práticas da disciplina de Desenho. Esse currículo era percorrido como prova de um interesse pessoal[949] e que não questionava o mundo externo. O divórcio entre a instituição da arte e o meio cultural não era privilégio das EA ou das outras instituições brasileiras de arte[950]. Entre 1910 e 1936, a escola formal de Artes Plásticas voltava-se preferencialmente para dentro, enquanto do lado de fora, assistiam-se revoluções estéticas e se faziam compromissos entre a arte e a vida e que ameaçavam remeter a instituição escolar dedicada às artes para um museu de formas institucionais obsoletos.

Em contraposição, o currículo do CAP propunha-se a responder a compromissos do mundo externo sem abdicar das qualidades internas. Compromissos que estavam se delineando e ganhando corpo na renovação urbana de Porto Alegre, nos meios de comunicação mais ágeis e de eventos, como o ocorreu a partir de 20 de setembro de

---

[949] - No relatório de 1912 do ILBA-RS (pp.40/1) de Olinto de Oliveira era explícito sobre esse ponto: "*O aproveitamento dos alumnos em uma escola de bellas artes, mais do que nas de outros ramos, depende do talento e da aptidão especial de cada um. Assim é que nos resultados finaes dos exames notam-se as maiores disparidades entre alumnos qu fizeram juntos os mesmos cursos e mais ou menos nas mesmas condições*". Pécaut (1990, p. 20) atribui a essa geração de intelectuais da Velha República um conceito particular de interesse: "*a noção desse interesse é, nesse caso singularmente ambígua. Refere-se, pelo menos, a três variáveis diferentes: o fato de pertencer a um determinado grupo social de origem.; a identificação com uma categoria social particular; e a inserção no aparelho do Estado*"

[950] - Entre as duas guerras mundiais do século XX verificava-se o mesmo problema também na própria cultura francesa. Na França existe a mesma distância entre arte viva a instituição como Monnier registra (1995, p. 233/4) que "*entre as duas guerras, a ruptura entre École des Beaux-arts e a cultura viva está no apogeu*".

1935 no Centenário da Revolução Farroupilha[951]. Uma amostra desse novo tempo esteve no Pavilhão Cultural do Centenário Farroupilha que aconteceu durante o processo da transformação do IBA-RS para uma instituição universitária. Nela trabalharam artistas e críticos[952] que depois apoiaram decididamente a ação de Tasso Corrêa. Essas ações públicas exigiam arquitetos, urbanistas, escultores, pintores, artistas gráficos e uma segura orientação conceitual dada pela crítica de arte, história e estética renovada e adequada ao meio no qual esses artistas iriam agir. Muitos dos agentes que o Instituto convocou, possuíam formação estrangeira e traziam de fora soluções inaugurais para o meio local. O seu olhar impunha-os como autoridade, no mínimo, pela neutralidade de que é portador o estrangeiro[953]. Kern colocou (1981) a presença, desses artistas estrangeiros como um dos diferenciais para a pintura praticada no sul do Brasil. A sua presença, como agentes do IBA-RS, será destacada ao longo desse capítulo.

### *4.1.2 – O CAP é potencializado através de agentes qualificados*

Para dotar o CAP de agentes qualificados, foi fundamental a ação de Tasso Corrêa. Ele ocupou o espaço político do Instituto criando toda uma nova estrutura institucional com alteração completa de postos, cargos e disciplinas. Convidou quatro personagens para ocupar o espaço conceitual e prático do novo curso. Contratou Ângelo Guido Gnocchi[954] que ocupou a disciplina de História da Arte, Ernani Dias Corrêa que lançou as âncoras do ensino institucional da Arquitetura através da

---

951 - **[F3. 020]** Exposição Farroupilha, 20.9.1935 **[F3. 020.1]** Exposição Farroupilha portão de entrada, **[F3. 020.2]** Exposição Farroupilha portão de entrada, **[F3. 020.3]** Exposição Farroupilha; pavilhão d S. Paulo e **[F3. 020.4]** Exposição Farroupilha: pavilhão do Pará.

CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

952 - O prédio do Pavilhão Cultural (atual Instituto de Educação Flores da Cunha) foi projetado por Fernando Corona. O seu Salão de Artes Plásticas foi a entregue a Ângelo Guido pelos seus organizadores. A seguir ambos irão trabalhar no Instituto de Belas Artes no Curso de Artes Plásticas.

953 - O mestre Simmel escreveu (1986 p. 718) sobre o olhar do estrangeiro. "*Outra expressão acha-se na objetividade do estrangeiro. Como o estrangeiro não se encontra unido radicalmente com as partes do grupo ou com as tendências particulares, possui frente a todas as manifestações a atitude típica do «objetivo» que não é meramente desvio e falta de interesse, mas constitui uma mistura 'sui generis' de distância e proximidade, de indiferença e interesses*" O olhar neutro do estrangeiro atravessa toda a história do Instituto. Já no contrato de 1911, feito em Paris com o musicista Henri Penasse com grandes sacrifícios financeiros, da parte do ILBA, é visível a intencionalidade e a intermediação direta de Araújo Vianna. (Relatório do ILBA de 1912 pp.29-31 de Olinto de Oliveira). Na Escola de Artes essa presença estrangeira começou no ano escolar de 1913 com a atividade de Miro da Gasparello e ganhou evidência no olhar de Francis Pelichek e depois com Fernando Corona e seus colegas espanhóis além do italiano Aldo Locatelli.

954 - TELLES, Leandro «Ângelo Guido, o pintor e o homem» Correio do Povo, **Caderno de Sábado**, 17.04.1971 e «Porto Alegre e Ângelo Guido» **Correio do Povo**, 06. 07.1975, p. 23.

disciplina de Arquitetura Analítica, Fernando Corona que implementou no IBA-RS, pela primeira vez, o ensino formal da Escultura e João Fahrion que trouxe para o CAP experiências bem precisas com o mundo gráfico e os vínculos desse com o Desenho.

Para exemplificar essa ação de Tasso, acompanha-se a contratação da competência do pintor e do artista gráfico João Fahrion (1898-1970)[955]. Proveniente do trabalho serial-industrial da linha de produção da imprensa industrial[956], soube ocupar as tarefas que lhe competiam na divisão do trabalho como numa linha de montagem[957] institucional. Ele transferiu essa capacidade para a sala de aula, agora renovada para a nova infra-estrutura como previa o Decreto nº 19.851, de 11.04.1931. A sua presença era constante. Ocupou em várias ocasiões, um posto no CTA do CAP e da Congregação do IBA-RS. Contudo, o pesquisador não encontrou, nas atas dessas duas instâncias administrativas do Instituto, um único registro escrito das suas opiniões. Também não foi localizado o menor texto ou discurso seu pronunciado no âmbito do Instituto, escrevendo ou falando da sua linguagem plástica. Parece que o seu silêncio na instituição, fazia simetria e contraste ao falante e efusivo professor de escultura Fernando Corona, sem negar-se a ver com ironia, através dos seus desenhos, o ambiente e os personagens do Instituto, inclusive os professores[958]. Essa especialização que lhe foi peculiar no campo da linguagem gráfica, atualizada para o meio interessava sobremaneira, ao curso e ao Instituto no momento que esses

---

955 - João Fahrion iniciou os seus estudos de desenho com o professor Giuseppe Gaudenzi no Instituto Parobé da Escola de Engenharia. Bolsista na Alemanha, do governo estadual do Rio Grande do Sul do qual recebeu a bolsa de 2:400$000 durante cinco anos através da lei nº 218 de 01.12.1916 e logo após a 1ª Guerra Mundial pela lei n. 255 de 22.10.1920. Em 1922 estava de volta quando participou do Salão Nacional de Belas Artes da Capital Federal. Ingressou na Editora do Globo como desenhista em 1925, ano em que também participou do Salão de Outono de Porto Alegre **[F4. 022]** No ano seguinte executou uma série de litografias coloridas para as capas da *Revista Madrugada* **[F4. 021]** e **[F4. 022]** editada em Porto Alegre. A partir de 1930 continuou essa atividade na *Revista do Globo* além de ilustrações notáveis para livros como às que fez para '*Noite na Taverna*' da Editora do Globo.

CD-ROM-Disco 6 -IMAGENS. -Arquivo **F4. [F1. 040]** FAHRION, João. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

956 - O Instituto trouxe através dele ao seu convívio um caso exemplar de artista plástico consagrado social e culturalmente no meio de Porto Alegre. Artista plástico silencioso e ensimesmado, que falava e se expandia através do seu traço e que já respondera, na sua obra, a uma série de questões da interação social e industrial das artes visuais em Porto Alegre. O seu engajamento na equipe de ilustradores da editora Globo, comandada por Ernest Zeuner, marcou um verdadeiro ingresso do múltiplo artístico industrial produzido em Porto Alegre e com circulação nacional, tanto em livros como em revistas. São legendários os seus retratos de personagens da sociedade porto-alegrense da época.

957 - O Decreto que instituiu a universidade no Brasil prescreve no"*Art. 34 – Nos métodos pedagógicos do ensino universitário, em qualquer dos seus ramos a instrução será coletiva, individual ou combinada, de acordo com a natureza e os objetivos do ensino ministrado.*

*§ único – A organização e seriação de cursos, os métodos de demonstração prática ou exposição doutrinária, a participação ativa do estudante nos exercícios escolares, e quaisquer outros aspectos do regimem didático serão instituídos no regulamento de cada um dos institutos universitários*".

958 - **[F4. 022.a]** FAHRION João: professores do Instituto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

precisaram se afirmar[959] na disciplina do Desenho Artístico[960]. O IBA-RS não só ganhou um docente de Desenho, mas um universo cultural e uma legenda que acompanhava esse docente.

A contratação de João Fahrion não foi um caso isolado no Instituto. Tasso Corrêa decidia quem e como devia ser contratado como docente[961], modificando os fins e os objetivos do CAP, como é visível na instalação do currículo e na contratação dos novos docentes. Isso acontecia mesmo à revelia da academia como na contratação de Fernando Corona para catedrático. Ao contrariar as normas que a instituição e o Estado lhe impunham, o seu objetivo era dar uma resposta ao meio cultural local e nacional. As aulas da instituição não deveriam morrer entre as quatro paredes de uma sala de aula, como na época da EA. Investiu nos cursos de Artes Plásticas, Arquitetura e Gravura e que eram praticadas e divulgadas como instrumentos de ascensão cultural, social e política dos seus artistas, além de gerar condições para que pudessem preparar para uma profissão. Se antes o aluno da EA buscava o curso para aperfeiçoamento pessoal, numa atitude passiva, agora o CAP evoluía em direção de um curso profissional, respondendo ativamente às reais necessidades de uma vida urbana e à circulação da arte.

O alargamento dos limites entre a arte e meio técnico-cultural também ocorria em Porto Alegre como ocorria em outros lugares[962]. A construção civil, em larga

---

[959] - O pesquisador, como aluno do Instituto entre 1958-61, pode acrescentar que não houve nenhuma aula teórica ou palestra em sala de aula de João Fahrion durante esse período. Os estudantes do Curso de Artes Plásticas submetiam-se a esse espaço de linha de montagem e da produção em série. Cada um dos 30 alunos deveria procurar seu posto e sua função. Depois o docente supervisionava obra por obra, linguagem por linguagem e repertório por repertório, sem a menor comparação ou desestímulo. A obra madura do mestre impunha-se com um ideal geral que falava por si mesma como um projeto geral e modelo tanto mais indutor quanto mais silencioso. Apesar das oposições sistemáticas de alguns docentes, para as suas soluções plásticas, o pesquisador jamais ouviu a defesa verbal da sua própria obra frente aos seus rivais. Num ambiente natural de excomunhões recíprocas havia oposições francas ao desenho intimista de Fahrion e de um grafismo precioso. Essas oposições eram provenientes de artistas com estéticas opostas e que cultivavam um desenho mais vigoroso e acompanhado de posições ideológicas publicadas em textos ou através de aulas teóricas. Nesse sentido, a obra de Fahrion, passava na mente do estudante como algo inteiramente antagônico ao ideal estético é as expressões verbais de um Corona ou ao refinamento teórico e pictórico de um Ado Malagoli ou a discurso plástico grandiloqüente e operístico de um Aldo Locatelli.

[960] - Programas de Desenho Artístico***{084Prog}***

[961] - Posse de servidores do Instituto até 02/01/1954***{052POS}***

[962] - Alguns cursos retomados em ULM da Bauhaus alemã e que no final do século XX representava ainda motivação para inclusões curriculares na França Monnier registrou (1995, p.406) a preocupação das instituições de artes da França em responder às necessidades de um mundo utilitarista e as controvérsias que gerou. *"Interessados em justificar a autonomia dos departamentos de arte contra o utilitarismo da formação dos ofícios, alguns docentes levantaram-se contra a nova orientação [...] Mas no conjunto, esse empirismo que reforçou a autonomia dos estabelecimentos, ao abrir perspectivas sobre a relação com as coletividades locais, confirma a evolução sufocada no início dos anos 70, mas desta vez, prestando atenção aos meios colocados em ação e novas oportunidades de sucesso*". Outro índice, dessa distância entre a arte e o mundo prático industrial, na França, está registrado num parecer do CONSULTEC em 11 de maio de 1962 onde *"o design na França é um fenômeno novo, adolescente. Apenas*

escala, a ampliação das intervenções dos governos, tanto federal como estadual e municipal, abriam espaços para a profissionalização das áreas de Arquitetura e do Urbanismo que necessitavam de agentes qualificados. No caso das Artes Plásticas, abriam-se perspectivas nas editoras, revistas e na publicidade visual. O Desenho ingressava como componente educacional na escola elementar e média[963], ao lado do Canto Orfeônico e do Teatro. O artista plástico procurava lugar para os seus murais, esculturas e a circulação dos seus desenhos, pinturas, gravuras e fotos.

As novas tábuas curriculares[964] do IBA-RS deveriam responder a este mundo externo. Com o CAP, o currículo singelo e uniforme da antiga EA, tornou-se complexo, progressivo e coerente com graduações básicas: uma em Desenho, outra em Escultura além da Arquitetura e do Urbanismo. Ao mesmo tempo em que se transformou a natureza interna do curso superior, também se transformou o antigo curso médio ou preparatório que agora era um típico curso técnico profissionalizante[965]. Os dois cursos, um de Técnico em Artes Plásticas (TAP) e outro de Técnico em Arquitetura (TA) foram aprovados no dia 16 de janeiro de 1939, na mesma sessão[966] que aprovou o novo Estatuto do Instituto, já desligado da universidade local. A transformação no seu currículo foi tão profunda como aquela havida na mantenedora. Esse fato é observado na comparação dos dois estatutos[967]. O Regulamento, aprovado no dia 24.03.1939, introduziu no artigo 99, as seções de

---

*decorridos muitos anos é que percebemos o incrível atraso que foi acumulando. Muitos fatores ocasionam isso"*. in Souza, 1990, p. 35.

963 - Ana Mae Barbosa estudou (1983: 1080-1095) a influência de John Dewey na sua concepção de *arte como experiência* teve no Brasil dessa época. As suas teorias atingiram Fernando Azevedo em São Paulo e ABE, a tese de Nereu Sampaio na capital federal, Francisco Campos em Minas Gerais, Anísio Teixeira na Bahia e Carneiro Leão em Pernambuco. A condução desse processo desembocou na Lei de Diretrizes e Bases de 1961 e no decreto n .º 5692 de 11.08. 1971 no qual se garantiu legalmente e presença como disciplina curricular obrigatória. Esses fato acenava para a garantia da profissionalização do estudante universitário de arte

964 - Programas do Curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes. ***{076Progr}***

965 - Se Fiori percebe (1992) o Curso Técnico de Arquitetura (1939) como preparatório para o Curso Superior de Arquitetura do IBA (1944) Mas também é possível interpretá-lo como continuação do Curso Preparatório que a Escola de Artes mantinha desde 1910. Acrescentaram-se os componentes profissionalizantes. Outra leitura possível é suprir a Escola de Artes e Ofícios que em Porto Alegre não teve um corpo institucional que durasse no tempo. O antigo Conservatório de Música do IA-UFRGS, mantém até a atualidade essa prática de se dedicar ao estudante antes doe aceita-lo no Curso Superior.

966 - Livro nº I de atas do C.T. A sessão do dia 16.01.1939. Esse Estatuto foi referendado pela Congregação no dia 23 de Janeiro de 1939.

967 - Quando se examina e compara com o antigo Regulamento, que legislava sobre a EA, é possível verificar nos 132 artigos que ele se concentrava em postos e encargos legais sem distinção especial para a Escola de Artes. Já o Regulamento do Instituto, aprovado no dia 24 de março de 1939, era extremamente mais extenso e minucioso nos seus 292 artigos, com ênfase na descrição de procedimentos didáticos. O regulamento do Instituto aprovado pela Congregação do IBA-RS em 24/03/1939, entre os seus artigos de 99 até 122 eram dedicados especificamente ao CAP. *{071Reg}* Ver LEIS: CD-ROM Disco 5 arquivo 1908 e 1939

Pintura, de Escultura e de Gravura e lhes deu uma nova vinculação, destino e um objetivo.

> *"Art. 99. – O Curso de Artes Plásticas, compreendendo os cursos[968] de Pintura, Escultura e Gravura, tem por fim o preparo técnico e artístico de pintores, escultores e gravadores, bem como a instrução superior, geral e especializada de que necessitam para exercer a sua função no meio social brasileiro. § único – Os cursos de Pintura, Escultura e Gravura, apenas diferem entre si nas exigências da cadeira peculiar a cada uma das especialidades".*

Esses novos cursos caracterizavam o novo tempo e o que o Instituto pretendia através dessas mudanças.

Seguindo o artigo 224 do Decreto nº 19.852, de 11.04.1931e o artigo 2º do Decreto-Lei 22.897 de 06.06.1933, o artigo 100 do Regulamento do IBA-RS, aglutinava em 4 grandes grupos as 12 cadeiras oferecidas no curso superior: a) teóricas de ensino coletivo, b) teórico-práticas coletivas, c) práticas de ensino individual e d) especiais de ensino individual. Essa divisão teve poucos efeitos práticos.

O artigo 102 do Regulamento estabeleceu doze diferentes disciplinas no Curso de Artes Plásticas, sendo algumas desdobradas em duas partes, ou dois anos. I - Geometria Descritiva, II – Perspectiva e Sombras, III – Anatomia Artística, IV – História da Arte (duas partes), V – Arte Decorativa (duas partes), VI - Arquitetura Analítica (duas partes), VII – Desenho, VIII – Modelagem (duas partes), IX – Desenho de Modelo Vivo, X - Pintura (seção de Pintura), XI – Escultura (seção de Escultura) e XII - Gravura (Seção de Gravura).

No quadro a seguir, é possível comparar os cursos da antiga Escola de Artes e o Curso de Artes Plásticas. Nesse quadro, incluindo-se também as disciplinas do Curso Técnico de Arquitetura, da época, para uma visão de toda a competência do setor das Artes Plásticas do IBA-RS.

[968] - No art. 102 o termo '*curso*' é substituído por '*seção*'

| ***ESCOLA de ARTES – EA***<br>**Currículos de 1929 – 1937**[969] | **CURSO de ARTES PLÁSTICAS - CAP**<br>**Currículos** |
|---|---|
| *CURSO GERAL – um ano de estudos*<br>a) – Desenho<br>b) – Desenho Geométrico e de Projeções<br>c) – Perspectiva e Sombras | Ter 15 anos e certificado da aprovação em:<br>a) – Desenho Geométrico<br>b) – Desenho figurado<br>c) – Modelagem[970] |
| ***CURSO PREPARATÓRIO*** | ***CURSO TÉCNICO de ARQUITETURA***[971] |
| 1º Ano: Desenho I<br>Anatomia Artística I | 1º Ano: 1 – Desenho figurado<br>2 – Modelagem (1ª parte)<br>3 – História da Arte (1ª parte)<br>4 – Geometria Descritiva |
| 2º Ano: Desenho II<br>Anatomia Artística II | 2º Ano: 1 – Desenho figurado (2ª parte)<br>2 – Modelagem (2ª parte)<br>3 – História da Arte (2ª parte)<br>4 – Perspectiva e Sombras<br>5 – Arte decorativa (1ª parte)<br>6 – Arquitetura analítica (1ª parte) |
| 3º Ano: Desenho III<br>Desenho do Modelo Vivo I | 3º Ano 1 – Arquitetura analítica (2ª parte)<br>2 – Arte decorativa (2ª parte)<br>3 – Estrutura de Construção<br>4 – Composição clássica e moderna |
| ***CURSO ESPECIAL ou SUPERIOR*** | ***CURSO SUPERIOR***[972] |
| 1º Ano: Desenho do Modelo Vivo II<br>Pintura<br>Composição Decorativa | 1º Ano: 1 – Geometria Descritiva<br>2 – Arquitetura analítica (1ª parte)<br>3 – Anatomia (1ª parte)<br>4 – Desenho de Modelo – Vivo[973]<br>5 – Desenho<br>6 – Modelagem |
| 2º Ano: Desenho de Modelo Vivo III<br>Pintura<br>Composição Decorativa | 2º Ano: 1 – Perspectiva e sombras<br>2 – Arquitetura analítica (2ª parte)<br>3 – Anatomia (2ª parte)<br>4 – Desenho de Modelo Vivo<br>5 – Modelagem (2ª parte)<br>6 – Pintura, Escultura ou Gravura. (Conforme a seção) |
| ***APERFEIÇOAMENTO*** | 3º Ano: 1 – História da Arte (1ª parte)<br>2 – Arte Decorativa (1ª parte)<br>3 – Desenho de Modelo Vivo<br>4 – Pintura, Escultura ou Gravura. (Conforme a seção) |
| | 4º Ano: 1 – História da Arte (2ª parte)<br>2 – Arte Decorativa (2ª parte)<br>3 – Desenho de Modelo Vivo<br>4 – Pintura, Escultura ou Gravura. (Conforme a seção) |

**Gráfico 03 - Comparação entre os currículos da Escola de Artes e do CAP do IBA-RS.**

O currículo do CAP, implantado em 24 de março de 1939, na prática vigorou no CAP até 1965, quando passou a ser desenvolvido em cinco anos (10 semestres)[974].

[969] - Copiado em 04.06.1963 pelo encarregado do Arquivo do I.B. A a pedido do Secretário do Instituto. ***{149aProgr}***

[970] - Cap. XIV, Art. 101 do regulamento do I.B.A. aprovado pelo C.T. A na sessão do dia 24.03.1939.

[971] - Livro nº I de atas do C.T. A f. 16v, sessão de 16.04.1939 **[F5. 024.1]** e **[F5. 024.2].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

[972] - Cap. XIV Art. 104 do Regulamento do I.B.A. aprovado pelo C.T. A na sessão do dia 24.03.1939.

[973] - Programas de Desenho de Modelo Vivo***{085Progr}***

[974] - O Regulamento, aprovado nos dias 06.04 e 20.12.1951, prescrevia, já nos seus artigos 6º e 9º, os dez semestres para o curso superior de Artes Plásticas. Mas isso só foi implementado após o ingresso do Instituto de Belas Artes na Universidade local.

Até aquele momento, o curso era apenas destinado à graduação, sendo a licenciatura realizada na Faculdade de Filosofia no seu Curso de Educação[975].

| Ano | Disciplina | Docentes |
|---|---|---|
| **1°** | 1- Geometria Descritiva<br>2- Arquitetura analítica (1ª parte)<br>3- Anatomia (1ª parte)<br>4- Desenho do modelo-vivo<br>5- Desenho<br>6- Modelagem | José Lutzenberger. Ney Chrysóstomo. da Costa<br>Ernani Dias Corrêa<br>Maristany Trias (1880-1964) . Tasso Daut Corrêa<br>Benito Mazon Castañeda[976].Alice Soares[977]<br>Benito Mazon Castañeda..Cristina Balbão[978]<br>Fernando Corona |
| **2°** | 1- Perspectiva e sombras<br>2- Arquitetura analítica<br>3- Anatomia (2ª parte)<br>4- Desenho de Modelo Vivo<br>5- Modelagem (2ª parte)<br>6- Pintura ou Escultura ou Gravura (conforme a seção) | José Lutzenberger[979]..Luis Fernando Corona<br>Ernani Dias Corrêa<br>Maristany Trias, Dr. Tasso Corrêa (filho)<br>...Alice Soares<br>Fernando Corona<br>Castañeda.Aldo Malagoli[980].Fernando Corona |
| **3°** | 1- História da Arte (1ª parte)<br>2- Arte Decorativa (1ª parte)<br>3- Desenho de Modelo Vivo<br>4- Pintura ou Escultura ou Gravura (conforme a seção) | Ângelo Guido, Carlos Antônio Mancuso<br>...José Lutzenberger, Aldo Locatelli[981]<br>João Fahrion, Alice Soares<br>...Ado Malagoli, Fernando Corona, |
| **4º** | 1- História da Arte (2ª parte)<br>2- Arte decorativa (2ª parte)<br>3- Desenho do Modelo vivo<br>4- Pintura ou Escultura ou Gravura (conforme a seção) | Ângelo Guido, Carlos Antônio Mancuso<br>José Lutzenberger, Aldo Locatelli<br>João Fahrion<br>...Ado Malagoli, Fernando Corona, |

Fonte:Regulamento do Instituto de Belas Artes aprovado em 24 de março de 1939 cap. XIV art. 104, complementado pelo pesquisador.

**Gráfico 04 - Disciplinas e docentes do Curso Superior de Artes Plásticas do IBA-RS.**

[975] - A partir da reforma de 1965, os cursos de licenciatura e de graduação tornaram-se responsabilidade do IBA-RS e ministrados no interior do próprio CAP e com a responsabilidade direta de ambos no IBA-RS, com a colaboração da Faculdade de Educação.

[976]- Banito Manzon Castañeda (1885-1955) foi contratado em 20.11.1948 por mais dois anos para reger as cadeiras de Desenho, Desenho de Modelo Vivo e Pintura. (Livro n° 2 de Atas do CTA p. 90v)

[977]- Existe registro no Livro de Atas n° II do CTA,p 34v. do dia 21.3.1945a aprovação de Alice Ardohain Soares para o cargo de assistente das cadeiras de Desenho e Desenho de Modelo Vivo. Consta, compondo banca de Português e de Matemática, junto com Cristina Balbão no dia 30.1.1950 no Livro n° II do CTA p. 99v.

[978]- Existe registro no livro da Atas n° II p. 24v do dia 10.1.1944, que Cristina Helfensteller Balbão terá o vencimento de Cr$ 300,00 para Modelagem, Escultura e Desenho de até 9 horas de trabalho semanal.

[979]- José Lutzenberger faleceu no dia 02.8.1951 na qualidade de Professor Catedrático da cadeira de "Sombras - Perspectiva - Estereotomia" sendo substituído interinamente por Luis Fernando Corona por indicação do conselheiro Ney Chrysostomo da Costa Livro de Atas n° III do CTA p.18v do dia 6.8.1951.

[980] - O Livro de Atas n° III do CTA registra na p.12f da ata do dia 16.1.1951, o contrato de Ado Malagoli como 'professor interino' para a cadeira de 'Pintura'.

[981]- O Livro de Atas n° III do CTA registra na p.12f da ata do dia 16.1.1951 o contrato de Aldo Locatelli para 'professor contratado' para a cadeira de "Composição Decorativa".

O estudante graduava-se em uma das seções oferecidas pelo CAP. Após isso, e na medida dos seus interesses, ele fazia um vestibular na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da URGS, no seu Curso de Educação, em vistas à **Licenciatura** em **Desenho**[982] ou na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da PUCRS, quando essa se constituiu[983].

### *4.1.3 - Os cursos técnicos do IBA-RS*

Antes de estudar o novo Curso Superior do IBA-RS, que seguia o paradigma universitário, é necessário apreciar a questão das *Artes e dos Ofícios* que constava como *artes industriais,* no estatuto fundante do ILBA-RS.

A universidade brasileira foi interpretada, em muitas ocasiões, apenas um conjunto de cursos superiores, ou de 3ª grau. Contudo, quase a totalidade dos cursos superiores, quando se vinculam a algum fazer prático, exigem um estágio de aprendizagem de um metiêr preliminar. No caso do artista plástico, trata-se da sua aprendizagem de técnicas da criação da forma da obra, como suporte ao pensamento, possível de ser recuperado, em outro tempo e lugar pelo seu observador, graças à forma da obra. No caso do artista erudito, acrescentam-se as condições técnicas capazes de suportar as permanentes rupturas epistêmicas que ele enfrenta ao longo de sua vida. O estudante de música não poderá enfrentar um curso superior sem alguma habilidade em algum instrumento e uma alfabetização musical. O mesmo pode ser dito do ator teatral. Para o estudante dessas áreas é altamente frustrante ter o seu primeiro contato com a arte num curso superior. Assim é visível no currículo, tanto da EA como do CAP, um curso preparatório ou curso técnico. Parece seguir a regra geral

---

[982] - Nunca houve licenciatura em Pintura, Gravura ou Escultura. O Parecer nº 442/951 do Conselho Federal de Educação recapitula os pareceres nº 154/940 e nº 84/942 que dispõe que o "*Diploma de Licenciatura em Desenho é conferido aos alunos que terminar os Cursos de Pintura ou de Desenho da ENBA que podem transferir-se para o Curso de Didática da Faculdade de Filosofia dando direito ao diploma de Licenciatura em Desenho. Para matricular-se na Faculdade de Nacional de Filosofia realizam vestibular, acrescido de Português*" Com a LDB em 1961 esses cursos de licenciaturas deveriam ser desenvolvidos nas próprias escolas de arte. A lei 5.692 de 11.08.1971 introduziu o conceito de 'polivalência' na licenciatura em artes, o que o obrigou a um curso aberto para todas as artes e separando ainda mais a graduação em artes plásticas da licenciatura em artes segundo Ana Mae Barbosa (1983, p. 1093).

[983] - A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da PUCRS, se constituiu três anos após o da UFRGS e seguindo o Decreto Federal n.º 19.851 de 11 de abril de 1931. Um dos seus organizadores foi o Irmão Faustino João (1908-2002) que "*começou a lecionar na estruturação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, inaugurada em 1940. Foi professor, secretário e membro dos conselhos. Preparou, ainda, a Faculdade de Serviço Social em 1945, e a Faculdade de Direito, em 1947. Em 1951, organizou o curso de Jornalismo, que começou a funcionar em 1952*." Obituário do Irmão Faustino João in **Zero Hora**. Porto Alegre, ano 39, **nº 13.462**, p. 37, 29/06/2002.

das academias de arte de 1800 quando as classes elementares são destinadas às exigências da indústria e os cursos avançados aos artistas (Pevsner, 1982: 117) Mas, no Brasil, há vários obstáculos para a regra dessa preparação preliminar para a execução da obra.

Nunca houve consenso sobre o ensino e a utilização da técnica no Brasil. É possível atribuir, essa falta de consenso, à própria cultura colonial, dominada por um Estado patrimonialista através de um estamento para quem não importava gerar técnica através da pesquisa científica, mas apenas comentários[984]. Apesar da discriminação do artesão no Brasil, Joaquim Lebreton trouxe **mais artesões**[985] do que **artistas** na Missão Artística Francesa de 1816. Porém, na Academia, como intelectual, político e Secretário Perpétuo do Instituto de França, a opinião[986] de Lebreton também dava pouco espaço ao artesão, pois, segundo ele, não se deveria abandonar a instituição *"ao patrocínio desprovido de luzes, nem as pretensões pessoais de artistas de intervir ou enfraquecer a ordem do ensino pela intromissão de algum professor medíocre ou não qualificado pelo ensino clássico".* (in Cipiniuk, 1997: 51). Se esse último critério tivesse vingado, não existiriam muitos dos artistas brasileiros de renome, pois não teriam seguido '*a ordem de ensino*' e tão pouco se qualificariam através do ensino clássico. No IBA-RS, não haveria oportunidade para um Fernando Corona ou um Iberê Camargo, pois ambos iniciaram a sua vida artística pelo desenho técnico arquitetônico, evoluindo depois para um ensino qualificado.

Na própria capital imperial, o **Liceu de Artes e Ofícios** teve de esperar até o dia 09.01.1858, quando ele foi aberto por iniciativa de Francisco Bethencourt da Silva,

---

984 - Como Justo Prieto exclamou (1942, p. 104) diante da universidade "*la interpretación del progreso se hizo preponderadamente intelectualista'*. Faoro percebe nela apenas comentários (1975, p 67). Ou, no presente, Trigueiro descreve (1999, p.45) o ecletismo da universidade brasileira mergulhada *"nesse campo confuso, tudo pode ser qualquer coisa e nada ao mesmo tempo. Tudo pode ser parceria, interdisciplinaridade, autonomia, inovação, sem qualquer articulação conceitual e prática, em torno de direções e metas consistentes"*.

985 - Vieram na Missão Artística Francesa: "*o professor de mecânica François Ovide, o mestre em construção naval Jean-Baptiste Level, o mestre ferreiro Nicolas Magliori Enot, os carpinteiros e fabricantes de carros Louis-Joseph Roy e seu filho Hippolyte Roy, os curtidores de peles Fabre e Pilité, os especialistas em estereotomia Charles-Henri Lavsseur e Louis Symphorien Meunié e o gravador Charles - Simon Pradier*". Denis, 1997, p. 195

986 - Para a presente tese, as opiniões de Lebreton (Joachin Le Breton, 1760-1819), podem ser apontadas como de um típico agente institucional amador de Artes Plásticas, pois são contraditórias, mas refletem o momento histórico da Revolução Francesa. Homem de origem humilde, abandonou a carreira de clérigo e como humanista engajou se, em Paris, nos desdobramentos políticos e administrativos e culturais da Revolução. Atingiu a posição de Secretário Perpétua do Instituto de França, onde entrou em conflito com Louis David que o repudiava por não ser artista. Na organização do Louvre recebeu os troféus de arte das conquistas de Napoleão, caindo em desgraça depois de Waterloo. Veio ao Brasil por indicação de Humboldt, trazendo além, de um moinho completo, uma série de quadros que deveriam formar a pinacoteca para a Academia. Ver Bittencourt, 1967 pp. 13-23

antigo aluno da AIBA[987] e amparado pela Sociedade Propagadora de Belas Artes institucionalizada para esse fim no dia 23.11.1856[988]. Já no regime republicano, perdurou o mesmo descaso pelas artes aplicadas, como Eliseu Visconti[989] denunciou a omissão que para ele era um obstáculo para identidade nacional, pois "*só as artes aplicadas são um assunto ampliissimo, de que ninguém se preocupa aqui e sem o qual não é possível crear uma arte brasileira".* (in Angioni Costa 1927: 82*)*.

Na criação de uma arte brasileira, na concepção de Rafael Cardoso Denis (1997: 181/195), prevaleceu uma dupla posição, conforme o papel que se atribuía às artes plásticas. O conjunto dos ***ofícios*** levaria para a esfera do progresso, enquanto as ***artes*** apontariam para a esfera conservadora. Essa leitura dupla, de ***Artes*** e ***Ofícios*** foi divulgada no Brasil inteiro[990]. Em São Paulo a iniciativa foi dos advogados e engenheiros, de inspiração republicana e do progresso, que em dezembro de 1873, reuniram 131 pessoas na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco para formar a Sociedade Propagadora da Instrução Pública. Em fevereiro de 1874 abria a aulas noturnas e em 1882 iria ser a base do Liceu de Artes e Ofícios[991], e, em 1894, da Politécnica de São Paulo.

No Rio Grande do Sul é possível constatar que existiu também essa dupla posição. Houve iniciativas que fizeram pender a balança mais para a esfera do progresso dos *ofícios*. Essa prioridade era observada em vários pontos e instituições. Como foi estudado, dois anos antes da fundação do ILBA-RS, a Escola de Engenharia de Porto Alegre oficializou o seu *Instituto Técnico Profissional* que depois levará a designação *Instituto Parobé*. Nele o professor Giuseppe Gaudenzi, um ativo

---

[987] - ARAUJO VIANA, Ernesto da Cunha . «Das Artes plasticas no Brasil em Geral e na cidade do Rio de Janeiro em Particular» . Rio de Janeiro : Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, s/d. pp.590-591 (separata) et DENIS, 1997 p. 190

[988] - MORALES de los Rios Filho, 1938, pp. 252/3.

[989] - A obra pioneira no campo das artes aplicadas de Eliseu Visconti está sendo pesquisada pela ESDI – UERJ rua Evaristo da Veiga, 95, Lapa CEP 20031-040 Rio de Janeiro RJ http://www.esdi.uerj.br.visconti

[990]- Denis, no seu estudo relativo ao Liceu de Artes e Ofícios do RJ apresentado na EBA-UFRJ escreve (1997, p. 193).que *"tanto a posição 'conservadora', que promoveu a supremacia das belas-artes quanto à posição 'progressista', que buscava empregar o ensino artístico em prol do desenvolvimento industrial do País, podem ser enquadradas – como o foram por seus respectivos proponentes – como elementos de uma missão civilizadora; afinal, os ideais geminados de progresso e civilização sempre se prestaram a diversas interpretações. No caso da Academia, existiram pelo menos dois, talvez mais, 'projetos civilizatórios' que andaram às vezes em harmonia e outras vezes em conflito".*

[991] - LICEU de ARTES e OFÍCIOS de S. Paulo: missão de excelência[org. Margarida Cintra Gordinho]. São Paulo : Marca D'Água. 2000, 119 p

colaborador da EA do ILBA-RS, mantinha distintas oficinas de aprendizagem de técnicas artísticas como cantaria, modelagem, tipografia, serralharia e marcenaria além do ensino dos rudimentos de desenho projetivo[992]. Na sua tipografia foi impressa, em 1926, a *Revista Madrugada*[993]. Outro foi o do arquiteto Adolfo Gundlach que funcionou ao lado do templo luterano da Rua Senhor dos Passos, conforme refere Fernando Corona[994]. Esses cursos não persistiram no tempo e nem produziram documentação ou obra identificável como tal[995]. O seu estudo poderia revelar os abismos e as pontes possíveis entre o progresso dos ofícios e a busca civilizatória humanista das artes.

Esses conflitos, entre as artes e os ofícios, geraram abismos e rupturas, que para serem vencidos, necessitaram as pontes de cursos superiores onde se externaram as expressões de autonomia de cada campo, como revelou o estudo de Renato Fiore[996]. Tanto a Escola de Engenharia, como o Instituto de Artes, tentaram construir simultaneamente concepções próprias e as suas respectivas competências no campo institucional da Arquitetura[997], campo, onde a Engenharia fazia predominar os ***ofícios*** e o Instituto, a ***arte***.

A idéia da implementação das artes comandando os ofícios de aplicação industrial, estava vigorosamente explícita na criação do ILBA-RS e expresso no primeiro estatuto de 1908. Ali foi registrado pelos seus fundadores de que o Instituto: *"... tem por fim o ensino theorico e pratico das Bellas Artes".*

---

992 - O conjunto das atividades da **escola de artes ofícios** é visível no logotipo desse Instituto da Escola de Engenharia de Porto Alegre. **[F4. 035f]** Logotipo do Instituto PAROBÉ. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

993 - **[F4. 005]** Revista Madrugada – Contra-capa. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

994 - Essa escola funcionava próxima a Escola de Artes do ILBA-RS *"A título informativo, o arquiteto Adolfo Gundlach foi um dos meus professores de Arquitetura. O curso livre funcionava na grande sala de uma sociedade alemã, situada à rua Senhor dos Passos, ao lado da igreja gótica*". CORONA, Fernando«A época do Dr. Ahrons» **Correio do Povo**. Porto Alegre, 10.11.1974, p.27

995 - Há dificuldade de identificar até que época e em que medida o Instituto Parobé poderia ser visto como uma escola de artes e ofícios.

996 - FIORI, Renato. « **Arquitetura Moderna e o Ensino da Arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951** ». Porto Alegre:

PUC-RS. 1992 – (Dissertação).

997 - A Dra. Prof.a Sônia Gomes Pereira, na banca do exame da presente tese, no dia 27 de junho de 2002, defendeu que, na década de 1930 e 40, houve na universidade brasileira uma acirrada disputa pela posse do campo da Arquitetura, como forma de prestígio e como sintonia com a crescente urbanização brasileira.

A prática das artes de aplicação industrial estava explícita no parágrafo único, que escreve: "... *ESCOLA de ARTES, comprehedendo a pintura, a esculptura, architectura e artes de applicação industrial*". Os Estatutos de 16.12.1927 e o Regulamento do ILBA-RS de 06.05.1932 repetem literalmente esse artigo e seu parágrafo único.

Já foi possível estudar os cursos noturnos de desenho mantidos pela EA que iniciam em 1917. Esses cursos noturnos foram retomados imediatamente após a saída do Instituto da Universidade. Agora eram preparatórios e estavam nitidamente acoplados aos cursos superiores, com tratamento didático muito semelhante ao curso superior de diurno. Na reunião do CTA do dia 16 de janeiro de 1939[998], estando presentes o Diretor, os conselheiros Olga da Siqueira Pereira[999], Oscar Simm[1000], Demóphilo Álvaro Xavier[1001] e Ângelo Guido[1002], tendo justificado s suas ausências João Fahrion e Fernando Corona, estavam em pauta, no assunto n° IV, o Curso Técnico de Arquitetura: *"Foi discutida e unanimemente aprovada a criação desse curso".* Na mesma reunião, esse CTA discutiu e aprovou também, as séries anuais e as respectivas disciplinas[1003] desse Curso Técnico de Arquitetura (TA).

O Regulamento do Instituto, aprovado no dia 24 de março de 1939 regulamentava o Curso Técnico de Artes Plásticas (TAP)[1004] enquanto no currículo do TA verifica-se o nascimento e um embrião do futuro Curso Superior de Arquitetura do IBA-RS, que começou a ser oferecido a partir do ano escolar de 1945, onde se encontrava a disciplina Arquitetura Analítica, como ponte entre a Arquitetura e as Artes Plásticas. Nela, descortina-se a ação do professor, arquiteto-engenheiro, Ernani Dias

---

998 - Livro I Atas do Conselho Técnico Administrativo CTA 02/4/1941. ***{065aTAS}***

999 - **[F1. 087]** PEREIRA, Olga. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1000 - **[F1. 095]** SIMM, Oscar. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1001 - **[F1. 101]** XAVIER, Demophilo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1002 - **[F1. 054a]** GUIDO GNOCHI, Ângelo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1003 Como já foi visto antes o Curso Técnico de Arquitetura do IBA-RS "*... deverá funcionar com a seguinte seriação": **1º ano** – Desenho figurado (1ª parte); Modelagem (1ª parte); História da Arte (1ª parte); Geometria Descritiva. **2º ano** – Desenho figurado (2ª parte); Modelagem (2ª parte); Modelagem (2ª parte); História da arte (3ª parte); Perspectiva e Sombras; Arte Decorativa (1ª parte); Arquitetura Analítica (1ª parte). **3º ano** – Arquitetura Analítica (2ª parte); Estrutura de Construção; Composição clássica e moderna*".

1004 - Regulamento dos Cursos Técnicos. Aprovado pela Congregação dos Professores na reunião de 13 de março de 1943. ***{081Regul}***

Corrêa[1005], vinculando elementos estilísticos da História da Arte e História da Arquitetura[1006]. Ernani será mais tarde o responsável por essa cadeira simultaneamente na Escola de Engenharia, nos Cursos de Arquitetura e de Artes Plásticas[1007] do IBA-RS e, a partir de 1951, na Faculdade de Arquitetura, conforme o seu currículo existente na sua pasta funcional.

Os cursos técnicos do IBA-RS funcionaram até 1946, pois, no final de 1945 ainda foram designadas bancas[1008] para o exame da progressão nos mesmos modelos do curso superior, quando se anotou no Livro de Atas[1009] do CTA:

> *"Cursos técnicos: por proposta do senhor diretor, depois de discutir o assunto sob todos os aspectos, o Conselho aprovou unanimemente a manutenção de cursos anexos, técnicos, de música e artes plásticas, os que deverão se custeados pelas próprias rendas; Recomenda, entretanto, que os cursos sejam também submetidos à Congregação".*

Não há registro da opinião da Congregação, pois os cursos técnicos do CAP foram absorvidos de fato pelos cursos superiores. Já o Curso de Música (Conservatório) manteve intocada a sua estrutura que o estatuto do IBA-RS lhe prescreveu no Regulamento aprovado em sessão da Congregação no dia 24.03.1939.

> *"Art. 2º - O ensino da Música será em três cursos: Fundamental, Geral e Superior.*
> *Art. 4º - Embora mantida a unidade técnica e administrativa do Instituto de Belas Artes, desses três cursos, só será*

---

1005 - **[F1. 030]** CORRÊA. Ernani Dias (retrato de Fahrion) CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1006- A disciplina de Arquitetura Analítica pertencia ao currículo da ENBA onde pelo Decreto nº 22.897, de 06.06.1933, constava no seu "- - *Artigo 7º XVI – Arquitetura analítica: A) – Primeira parte: Estudo das principais fases da Arquitetura ocidental até a época Românica, inclusive. O estudo gráfico deverá ser acompanhado de preleções no sentido de mostrar a significação dos diversos elementos arquitetônicos, quer como resultantes de formas construtivas, quer como reflexos do meio geográfico e social. B) Segunda parte: Estudo das fases arquitetônicas posteriores à Românica até a época atual, de acôrdo com a orientação da primeira parte*".

1007 - O sucessor dessa cadeira no Instituto de Artes, o arquiteto Carlos Maximiliano Fayet, problematizou e fez uma análise do significado dessa disciplina para os artistas plásticos . FAYET, Carlos Maximiliano. **O ensino da arquitetura na escola de artes**. Porto Alegre: EMA., 1965.

1008 - O Livro nº II das atas do CTA. f. 42, na sessão de 30.10.1945, registra . "*4) – Cursos Técnicos Noturnos: - para estes cursos, deverá o senhor diretor designar bancas*..."

1009 - Livro das Atas nº II do C.T.A. sessão 05.12.1945, f. 43f.

*considerado universitário, para todos os efeitos do decreto 19.851, o curso superior".*

Os cursos de TAP tinham a matrícula anual e paga[1010]. Havia um pequeno vestibular[1011]. O curso de TA começou a funcionar efetivamente em março de 1939 com 12 alunos matriculados, com uma única presença feminina. No ano seguinte também são 12 os matriculados, contando agora 4 mulheres[1012]. É possível acompanhar, em diversas fontes do Arquivo, o conjunto dos desempenhos mensais e anuais desses alunos[1013].

### *4.1.4 – A Escultura institucionaliza a sua competência no CAP-IBA-RS*

O estudo sistemático da Escultura numa instituição erudita de Artes Plásticas é relativamente recente. Na Antigüidade clássica grega não foi encontrado um único tratado de Escultura[1014]. Há poucos traços de seu estudo teórico ou prático nas Academias de Florença e de Bolonha. Na França, foi incluída na Academia Real bem depois da Pintura. A maioria dos grandes escultores teve a sua aprendizagem nas oficinas, como foi o caso de Auguste Rodin (1840-1917). Foi durante a vida de Rodin que o escultor atingiu, na França, o prestígio do artista de cavalete e se impôs para o mercado e para o museu[1015] como um valor em si mesmo. Essa discriminação do escultor, além da sua necessidade de espaço, dos gastos que exige e do

---

[1010] - **[F1. 030]** CORRÊA, Ernani Dias (retrato de Fahrion) ***{059Pag}***

[1011] - Atas para habilitação e matrícula do candidato ao IBA***{070ATA}***

[1012] - Presenças de alunos em ordem alfabética***{050PRES}***

[1013] - Ver o gráfico de freqüências e conceitos no CD-ROM Disco 8. Arquivo 8.3n CURSO TËCNICO Fontes em : ***{057MED}, {061PRES}*** e ***{089COM]***

[1014] - A escultura grega era considerada mais trabalho do que obra na concepção e na constatação de Arendt quando ela argumenta (1983, p. 126) que "*Jacob Burkardt relata na sua história da Cultura Grega (vol. II sec. 6 e 8) as opiniões gregas sobre o que pertencia ou não à classe dos* ***banausoi****, observa também que nós não conhecemos nenhum tratado de escultura. Como possuímos muitos ensaios sobre a música e a poesia, isso não aconteceria por um simples acaso da tradição, ainda mais que temos tantas histórias sobre o orgulho até arrogância dos pintores célebres, a qual não corresponde nenhuma anedota de escultores".*

[1015] - Um século após a Revolução a cultura da França dava lugar separado para o escultor como artista. Monnier escreve (1995, p. 275) que "*é nesse momento (1890) que, deste ponto de vista, opera-se uma separação progressiva entre as técnicas artísticas, a do pintor de cavalete e do desenhista gráfico de um lado, e do outro o escultor e pintor muralista do outro, que haviam ficado mais próximos das condições prosaicas do canteiro de obras, do trabalho físico dos artesões, do material sujo. As visitas dos amadores ao atelier do artista, nessa época, colocam em evidência essa separação que se cava, entre o atelier-salão do pintor esteta, e o atelier, frio e úmido do escultor*".. Um exemplo dessa dificuldade de profissionalização e de autonomia da obra escultórica pode ser apontada na vida de Camile Claudel, discípula de Rodin.

envolvimento do trabalho físico com as mãos, criaram-lhe dificuldades adicionais para ser admitido numa academia de arte ou na universidade.

O projeto da Missão Artística Francesa já contemplava no Brasil a questão do ensino da Escultura, conforme um estudo de Bittencourt, (1967: 51-54). Contudo, na prática, não ia muito além das 'medalhas' e bustos. Apesar dessa limitação utilitária, a Escultura já estava no elenco das disciplinas na Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Augusto Taunay foi contratado como docente dessa disciplina no dia 25 de novembro de 1820[1016]. Mário Barata estudou (1983: 409/11) a presença curricular da Escultura na AIBA no século XIX e a transição e início do século XX. Nesse período, ela contou praticamente só com dois docentes e que foram Francisco Manuel Chaves Pacheco (1822-1884), seguido por Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e que foi diretor da ENBA. Godoy Weiz retomou o estudo da Escultura na EBA no final do século XX (1997:251)[1017], concluindo também pelas dificuldades encontradas na instituição. Eduardo de Sá[1018], docente de Escultura na ENBA, teve interlocução muito proveitosa em Porto Alegre durante a Primeira Guerra Mundial, conforme os relatórios da Escola de Artes do ILBA-RS (1912-1925) de Libindo Ferrás, mas sem ministrar ali aulas regulares de Escultura.

No Rio Grande do Sul, do início do século XX, existia ainda a concepção da '*escultura de oficina*'. Mas ela não se tornou autônoma do prédio ou monumento comemorativo, segundo os diversos estudos Doberstein (1988, 1994 e 1999) [1019], ou

---

[1016] - Verifica-se, que ao resumir Bittencourt, (1967, pp. 08, 59-60) Augusto Taunay (1768-1824) foi nomeado como titular de escultura, no dia 25.11.1820. Como pensionista de escultura foi nomeado no dia 05.11.1820, Marc Ferrez (1788-1850) que em 1830 torna-se seu titular. Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884) ocupou essa cadeira por 34 anos.

[1017] - Segundo Godoy Weiz (1997, p.251/3) Chaves Pinheiro deixou poucos discípulos O mesmo pode ser dito de um desses raros discípulos, que foi Rodolfo Bernadelli, diretor entre 1890 até 1915 da Academia, já com a designação de Escola. Apesar da sua fama e de sua imensa massa de obras, Rodolfo também não contribuiu para formar uma geração de escultores. "*Cosme Peixoto não poderia deixar de denunciar e, em artigo no Jornal do Brasil, escrevia certa vez, no Senado, falava-se em abrir um concurso para determinada estátua, quando se levantou um pai da pátria e disse que era inútil a concorrência em pais onde havia um Bernadelli. Diante de tal quadro é compreensível a timidez e o ostracismo dos escultores da época, pois não havia incentivo e o espaço para eles era limitado. Rodolfo Bernardelli permaneceria à frente da Escola de Belas Artes até 1915, quando um movimento de professores e alunos o afastaria da direção*".

[1018] - Eduardo de Sá por Timótheo da Costa. Ver CD-ROM Disco 6 IMAGENS Arquivo F1 : personagens [F1.089.2] e [F1.089.2a]

[1019] - DOBERSTEIN, Arnoldo Walter..«**Porto Alegre (1898-1920): estatuária fachadista e monumental, ideologia e sociedade**». Porto Alegre : PUC-IFCH, 1988, 208 f. Dissert.
---------- «**A Escultura no Rio Grande do Sul» in Rio Grande do Sul: aspectos da Cultura**». Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994 pp.41-60.
----------**Rio Grande do Sul (1920-1940): estatuária, catolicismo e gauchismo**. Porto Alegre : PUC.F.FCH, Tese.1999, 377 f

conforme Bellomo no estudo da escultura de uso funerário (1994: 63-91)[1020]. A aprendizagem da Escultura continuava mais ligada ao ensino prático das guildas, das oficinas de técnicas artesanais como aquela que João Vicente e Jacob Friederichs mantiveram em Porto Alegre no início do século XX[1021]. Foi nessa oficina que Fernando Corona se iniciou na Escultura, enquanto nos salões de Artes Plásticas, a Escultura ainda não tinha destaque em Porto Alegre em 1903. Ela apareceu, como valor em si, no 'Salão de Outono' de Porto Alegre, em 1925, ao qual acorreram para mostrar as suas obras o jovem Antônio Caringi (1905-1981)[1022] e Fernando Corona[1023]. Após essa época, a severa e despojada 'Art Decô', preparou uma moldura para a escultura de relevo pleno mas ainda presa ao monumento e ao prédio. São as esculturas que Paul Landowsky[1024] dispersou pelo mundo, como no rosto de Cristo Redentor do Rio e as duas estátuas colocadas na fachada do Palácio Piratini, em Porto Alegre,.

Para a presente pesquisa foi extremamente elucidativo o estudo das condições nas quais a Escultura conquistou a sua autonomia no IBA-RS. O espaço de prestígio para essa disciplina abriu-se também no CAP do IBA-RS na ação intempestiva de Tasso Corrêa ao contratar, sem concurso, o escultor prático Fernando Corona (1895-1979). O estudo fornece, ao mesmo tempo, um dos vínculos e potencialidades presentes na interação da instituição e da germinação do sistema de artes em Porto Alegre. Constitui-se num índice significativo da diferença entre a EA e do CAP. A Escultura, ao se constituir como disciplina autônoma no IBA-RS, permitiu uma série de condições para afirmar também a sua autonomia no âmbito local. Nessas condições ela ampliou e consolidou a competência especifica, interferindo positivamente para a existência do CAP-IBA-RS. O Instituto ganhou mais visibilidade com a Escultura

---

[1020] - BELLOMO, Harry Rodrigues. «A produção da estatuária funerária em Porto Alegre» in **Rio Grande do Sul**. aspectos da Cultura. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994, pp. 63-91.

[1021] -Doberstein, 1999, ff. 61-85 - **[F3. 010.1]** e **[F3. 010.2]** Oficina de Jacob Aloys Friederichs CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS.- Arquivo **F3.**

[1022] - **[F1. 022.1]** CARINGI, Antônio. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.** Caringi se fez discípulo de Arno Brecker escultor a serviço da política totalitária nazista.

[1023] - **[F1. 028.b]** CORONA, Fernando (retrato de Fahrion). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1024] - Diretor da Escola de Belas Artes de Paris e amigo pessoal de Arno Brecker. Modelou o rosto do Cristo Corcovado (Monteiro 2000, p. 166) para o Rio de Janeiro e em Porto Alegre é autor das duas estátuas simbólicas colocadas na fachada do palácio governamental Piratini.. No início do século XXI a França estabeleceu um programa para uma 'base de dados" em relação a suas obras espalhadas pelo mundo.

praticada pelos seus alunos, criando competências, legitimidade e permanências novas.

No final do ciclo de ensino de Corona, alguns dos seus discípulos chegaram a introduzir em Porto Alegre a Escultura inteiramente autônoma do prédio, do monumento e do significado ou mensagem externa à obra[1025].

Tasso Corrêa valeu-se da disciplina de Escultura, além da História da Arte, da Pintura, da Arquitetura do Urbanismo, implementados no CAP, para começar a aprofundar as relações institucionais do IBA-RS com a ENBA[1026]. Através dessas relações o IBA-RS vinculou-se ao espaço nacional.

A disciplina de Escultura foi entregue a Fernando Corona cuja obra didática merecerá atenção agora. Como Rodin, também Corona era escultor autodidata e arquiteto prático[1027] seguindo a obra do seu pai Jesus Maria Corona[1028]. Conhecido por sua vasta obra em Porto Alegre, tanto em Arquitetura[1029], Escultura e Modelagem[1030]. Foi o docente efetivo dessa disciplina entre 1938[1031] e 1965[1032]. O currículo do '*self made man*' fascinou Tasso Corrêa que o contratou para ser o catedrático de Escultura e de Modelagem do CAP depois de conseguir arrancar, essa aprovação '*ad*

---

[1025] - Essa autonomia da Escultura pública em Porto Alegre foi atingida no final da carreira de professor de Fernando Corona. Segundo José Francisco Alves de Almeida, que defendeu, no dia 09.11.2000, a dissertação "A Escultura Pública em Porto Alegre" , no Curso de Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, os participantes do 1º concurso público em Porto Alegre, com essa característica, são aqueles da imagem do CD-ROM 6 IMAGENS **F3** Espaço Físico**:** imagens **[F3. 054], [F3.054b] [F3.054c] [F3.054d] e [F3.054e]**

[1026] - Tasso Corrêa enviou duas correspondências a Lucílio de Albuquerque, diretor da ENBA, uma em 16.05.1938, na qual comunicava a abertura de concurso para novos docentes do CAP-IBA-RS. A outra é de 21.05.1938 na qual solicitava a programação seguida nas artes plásticas na ENBA. (Livro nº 1 de protocolo f.23 em 28.04.1938)

[1027] - [**F3. 011-12-13]** Catedral Neo-Gótica de Porto Alegre: Corona. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1028] - Seu pai havia vencido cm o 1º lugar o concurso internacional do projeto da catedral gótica para Porto Alegre. Fernando veio buscá-lo em Porto Alegre em 1912. Mas foi ele quem acabou ficando, engajado-se no meio cultural porto-alegrense. (Ver **[F3. 012], [F3. 12a], [F3. 013], [F3. 013a]**. Cat. Gótica de Porto Alegre: Corona**.** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.** in BECKER, D. João. **A Cathedral Metropolitana de Porto Alegre**. Sétima Carta Pastoral. Porto Alegre : Selbach, 1919 73 p). Fundou a sua própria oficina-empresa de escultura e modelagem, logo que os meios lhe permitiram. Além disso, trabalhava como desenhista de arquitetura em firmas de construção. Profundamente vinculado à vida cultural emergente na cidade, humanizando os prédios com esculturas e relevos. A imprensa recebeu colaborações dele, nas quais expôs as suas concepções estéticas, convivendo com personagens da Literatura, da Música, do Teatro e Imprensa.

[1029] - "*Corona era um arquiteto que participava do canteiro de obras e novas técnicas lhe interessam*" Canez, 1998, p. 42.

[1030] - **[F4. 010.2]** Corona: Pergola da Casa Palmeiro-Fontour e **[F4. 010d]** Corona: pórtico do Meridional. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1031] - Assina contrato coma UPA no dia 12 de maio de 1938. "*Afinal aceitei e no dia 12 de maio de 1938, na reitoria do Dr. Aurélio de Lima Py, assinei contrato com vencimento de um conto e duzentos mil reis, que era igual ao dos demais catedráticos. Ora, eu ganhava um conto e oitocentos como arquiteto da firma Azevedo Moura & Gertum*". (Registro no Àlbum nº II de Fotos de Aulas de Escultura):

[1032] - Foi atingido pela aposentadoria compulsória no dia 26 de novembro de 1965, dia em completou 70 anos.

*referendum*', em duas tumultuadas sessões do CTA[1033]. Tasso deu carta branca[1034] para Fernando Corona para a criação, implementação e implantação efetiva da cadeira de Escultura que ele dividiu em Modelagem e Escultura conforme programa da ENBA.

A possibilidade do aprofundamento do estudo da disciplina de Escultura no IBA-RS deve-se aos abundantes registros escritos deixados por Fernando Corona. Neles, pode-se acompanhar a emergência e as novas normas possíveis através das disciplinas que se instalavam no campo artístico sulino. Corona justificava a sua atividade didática quando escreveu (1977: 188) que "*éramos em 1938 apenas seis professores a reger nove disciplinas nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes fundada por Dom João VI".* Essa frase mostrava, o mesmo tempo, a sua busca de um vínculo com a primeira instituição de ensino formal das Artes Plásticas do Brasil e registrando um dos momentos da retomada do projeto civilizatório sul-rio-grandense, pelo Instituto, privilegiando, no momento, a área das Artes Plásticas.

Não se defende aqui o pensamento e a lógica didática de Fernando Corona. O que se pretende é fixar num texto um momento de sua pedagogia. Ele pertence tanto à sua personalidade e formação, como ao meio cultural. Como personalidade já experimentada, nas artes em Porto Alegre, o docente tentava repassar aos seus estudantes as condições para expressar a autonomia que a arte impõe, além de assumir o hábito do dever da integridade intelectual. Uma dessas condições estava no meio cultural que a era industrial estava induzindo. Como se verá adiante, percebem-se as nítidas tarefas planejadas sob a influência taylorista, da qual a obra didática de Corona se valia tanto para os grandes grupos (Modelagem) como para os criadores individuais (Escultura)[1035]. Esse planejamento estava em consonância com a nova formação que o paradigma da universidade brasileira estava perseguindo. Corona havia sido profissional de uma empresa de construção civil onde devia seguir rígidos cronogramas e planejamentos precisos.

---

[1033] - Livro de Atas n I, do C.T.A., f. 2f até 4f sessão do dia 25.04.1938 e f. 4v-5f e sessão de 28.04.1938.

[1034] - Esse gesto destemido de Tasso foi retribuído, não só num trabalho didático inovador na instituição, mas foi muito mais longe, como um entusiasta colaborador e um braço direito incansável na direção do Instituto. Essa colaboração recíproca chegou ao apogeu no momento da construção do novo prédio e na implantação do curso de arquitetura. Não é em vão que o busto de Tasso Corrêa, obra de Fernando Corona, esteja guarnecendo o hall de entrada do prédio do Instituto, testemunhado essa colaboração recíproca. **[F4. 009.e]** CORONA: Tasso Corrêa CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4**

### *4.1.5 – A disciplina de Modelagem abre e prepara a competência para a Escultura*

Corona implementou a disciplina Modelagem a partir de 1939. Ela nunca havia figurado em nenhum currículo de alguma escola de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Ao examinar o tratamento e os procedimentos didáticos que o seu docente imprimiu à Modelagem, é possível identificar uma verdadeira linha de produção industrial e destinada a grandes grupos, com rígidos cronogramas em todo o seu desenvolvimento[1036].

Já o tratamento dispensado à disciplina de Escultura lembra ainda a oficina da guilda, com pequenos grupos e com a liberdade para cada integrante fazer o seu caminho dentro de seu próprio ritmo[1037] ao lado de um mestre consagrado que o vinculava ao meio cultural.

A disciplina de Modelagem[1038] foi colocada como introdutória e obrigatória para todos os alunos dos cursos técnicos e superiores de Artes Plásticas e de Arquitetura. Ela estava intimamente ligada ao Desenho[1039] e determinada pelo regulamento aprovado em 24.03.1939[1040]. No mesmo artigo ela é classificada entre as disciplinas práticas do Desenho de Estátua e do Desenho de Modelo Vivo. Era desenvolvida em aulas com tempo limitado. O professor expunha, numa preleção, o tema e os objetivos a serem alcançados pelos estudantes dentro do mês letivo. O material compunha-se de uma prancheta de madeira grossa, sobre o qual era trabalhado o barro em placas.

---

[1035] - **[F4.019]** O resultados final de uma etapa de um ano escolar perfilado como uma linha de montagem

[1036] - O pesquisador evoca a sua experiência como aluno de Modelagem dessa disciplina, a qual se submeteu em 1958 (Modelagem I) e 1959 (Modelagem II) sob a orientação direta do catedrático Corona, já no apogeu da carreira. O estudante não tinha acesso ao programa. Essa socialização do programa ao estudante parece não era costume nessa época. Mas em todos os passos era semelhante ao que será descrito. Essa estrutura e a lógica dos seus passos metodológicos ficaram profundamente gravados na memória do pesquisador. Era planejada e administrada progressiva e cumulativamente, dentro da racionalidade que permitia explorar espaços rigorosamente delimitados. Era ministrada para um grupo de 30 jovens recém admitidos ao curso superior e com formação heterogênea. Talvez a lição mais significativa das aulas de Modelagem foi a necessidade de '*recortar um espaço limitado para expressar o ilimitado'*.

[1037] - **[F4. 038]** LOFORTE: Alice contempla sua obra. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1038] - Programas de Modelagem. *{086Prog}*

[1039] - Programa do Curso de Artes Plástico Pasta A-Z (discriminados a seguir) *{076Prog}*

[1040] - O Estatuto de 1939 do IBA-RS no "*Cap. XIII, Art. 103 – VII – Modelagem: A) –Primeira parte e composição de motivos em gesso; B) – segunda parte: cópia e composição de motivo natural, O ensino deverá ser feito, quando possível, paralelamente ao da cadeira de Desenho". Uma transposição literal do programa determinado pelo Decreto- Lei nº 22.897 de 06.06.1933 do seu "Art. 14 VIII – Modelagem.A– Primeira parte: Cópia e composição de motivos em gêsso.B) – Segunda parte: Cópia e composição de motivos do natural.* O ensino deverá ser feito, quando possível, paralelamente ao da cadeira de Desenho.

O estudante trabalhava de pé[1041], enquanto o docente acompanhava a sua obra, dentro do rígido programa e projeto fornecido na preleção do início do mês. A cópia pantográfica havia ficado para trás, pois era eliminatória no vestibular[1042] ao Curso Superior. No final do mês era feita uma palestra diante das obras dos estudantes. O docente retomava os objetivos que ele pretendia dos trabalhos dos estudantes. Dentro dessa proposta eram avaliados os resultados atingidos na obra, tanto no seu conjunto como individualmente. As obras individuais, depois de estudadas num confronto como o objetivo inicial do mês, eram hierarquizadas e atribuídas notas de 0 até 10. A nota era anunciada publicamente e justificada discursivamente.

A Escultura era específica do curso superior e uma das ênfases da graduação. O regulamento a classificava como '*especial*', destinada a poucas pessoas[1043] que eram selecionadas pessoalmente pelo professor ao longo dos dois anos das aulas coletivas da Modelagem. A opção por ela inviabilizava a graduação pelas aulas de Pintura e de Gravura. O seu objetivo era formar um profissional especializado em Escultura e colocada em nível da opção pela arte. Ela exigia a dedicação exclusiva, com uma carga horária extensa e que, muitas vezes, invadia o fim de semana[1044]. Essa dedicação exclusiva estava confiada ao ritmo do estudante cujas opções estéticas eram respeitadas de forma irrestrita pelo professor[1045]. Esse passava a ser conselheiro[1046] e confidente do estudante. Poucos dos seus estudantes deixaram de exercer criativamente essa opção após a sua graduação.

Os métodos adotados pelo professor Corona, no ensino da Modelagem e da Escultura, esgotaram-se no seu próprio período. Os seus alunos, que o sucederam na sua cadeira, a partir de 1965, foram estimulados a adotar, para o trabalho

---

[1041] - **[F2. 025]** Alunas na aula de Modelagem no porão. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1042] - O vestibular da época (1939-1965) do Curso de Artes Plásticas, compunha-se de uma prova de desenho figurado, desenho geométrico básico e uma prova de modelagem em argila. Essa última era uma cópia de um motivo clássico de algum relevo clássico. Essa cópia rigorosa avaliava a capacidade técnica do aluno para reproduzir em volume, forma e proporção um baixo-relevo de um motivo clássico apresentado em gesso. O regimento de 24.03.1939, no seu artigo 101, letra f) exige para o ingresso no curso superior: "*certificado de aprovação em exame prévio, no Instituto, de Desenho Geométrico, Desenho Figurado e Modelagem*".

[1043] - **[F2. 061]** Reunião na sala de Escultura. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1044] - **[F2. 062]** Almoço no atelier Fernando Corona. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1045] - Num depoimento informal o escultor Luiz Gonzaga, ele comentava as rigorosas exigências do seu professor de escultura, Fernando Corona, ressaltando que esse professor nunca tocou nas suas opções estéticas e os temas que escolhia.

[1046] - **[F2. 055]** Alunos diante de obra de Leda Flores. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

tridimensional, outros procedimentos didáticos[1047]. Essa autonomia dos discípulos de Corona foi sugerida por ele mesmo quando escreveu (1977, p.108) "*a nossa Escola de Arte não limita o aluno a seguir o academicismo em que a forma é estereotipada, convencionada, pois se trata de ensino individual, o aprendiz expõe ao mestre sua mensagem e este passa a ser seu conselheiro, indicando-lhe o caminho a seguir*".

Corona colocou-se também como eterno aprendiz[1048] sofrendo profundas mudanças, ao longo do exercício do magistério, nas suas concepções estéticas sobre a arte da Escultura. Ele não escondia as suas próprias descobertas nas infinitas buscas plásticas, repartindo-as generosamente nas aulas e como cronista de arte. Após passar pelas influências classicizantes da década de 1930 e do regime forte do Estado Novo, ele tornou-se um guia das Bienais de São Paulo, apontando as fortes mudanças plásticas que e Escultura sofria depois da Segunda Guerra Mundial. Acompanhou a vida da arte até a década de 60, mantendo-se aberto à introdução de novas tecnologias e concepções possíveis para obras tridimensionais. Mas nunca as afastando das concepções construtivas dominadas efetivamente por aqueles que as criavam. Corona (1977, p. 225) escreveu: "*sempre defendi um princípio importante na elaboração das Artes Visuais. O sonho do artista criador começa na cozinha, isto é o laboratório onde artesanalmente se prepara o material a ser empregado na obra, seja pintura, escultura, gravura, cerâmica ou tapeçaria. Vale dizer, o artesanato é base de tudo".* A sua ação não se limitou á estética. As suas participações em mudanças políticas o transformam num verdadeiro 'guru' na comunidade universitária[1049].

Consciente do espaço inaugural da ação que essa disciplina erudita exige ele não descurava da segurança para que ela tivesse condições para se reproduzir. Sabia que não havia espaço para grandes veleidades conceituais num ambiente de carências básicas da população, de um conhecimento de técnicas artísticas adequadas ao novo tempo industrial, de espaço e materiais. Para que a instituição

---

[1047] - Programa de Cerâmica –Terra Cota Profª Maria Anita Linck *{160Progr}*

[1048] - **[F2.051], [F2.52], [F3. 051], [F3. 052]**, **[F3. 053]** e **[F3. 054]** - Arquivo Corona no Atelier de Escultura em 1963 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivos **F2. e F3.**

[1049] - Depoimento informal de Hélgio Trindade, reitor da UFRGS (1992/96), que na época de estudante presidia movimentos estudantis em cujo meio encontrava freqüentemente envolvido o veterano mestre. Ainda em 1997 a sua ex-aluna e pintora Alice Bruegmann (1917-2001) o denomina '*a Corona aquele amigão*'. (BRUEGMANN, Alice. Catálogo da exposição UNICULTURA-UFRGS.CEF Porto Alegre, 26.06 - 25. 07.1997.)

pudesse deflagrar um verdadeiro processo civilizatório era essencial à proposta defendida com clareza e redundância.

> *"A nossa escola de arte formará artistas, com aprendizagem básica do artesanato, condição essencial para adquirirem consciência sólida que possa colocar em alto grau de conhecimento, reversíveis no processo cultural para o enriquecimento do nosso patrimônio artístico*." (CORONA, 1977: 109).

Nessa frase se evidencia a sintonia de Corona com a teleologia imanente no projeto civilizatório a ser implementado pelo Instituto. A própria disciplina escolar era prevista para exercer, muitas vezes, o papel de suprir a cultura local básica, pela falta total de instituições, como museus, bibliotecas e ateliês de arte abertos aos estudantes.

A disciplina de Escultura, inaugurada pelo mestre Corona, não entrava num vácuo, produzindo uma simples excrescência na tábua curricular escolar. O seu fundamento geral era o Desenho como capacidade de *designar* mentalmente a obra, antes dela existir no mundo físico. Caminhava paralelamente com o repertório de seu público e procurava a competência para lidar com espaço da Arquitetura e do Urbanismo. A Escultura era um campo aberto pelo IBA-RS na erudição local, capaz de dialogar e formar pontes com outros saberes como a Arquitetura e Urbanismo. Com essa disciplina, o Instituto contribuiu decisivamente para consolidar, em nível erudito e institucional no sul do Brasil, uma das mais amplas e consistentes expressões de saberes a quem as mais adiantadas civilizações confiaram a tarefa para dar forma as suas mais altas expressões. Pode-se verificar isso  tanto na obra plástica dos seus discípulos como nos ambientes educativos que esses discípulos geraram na cultura sul-rio-grandense[1050].

Na disciplina de Modelagem do curso superior, o professor Fernando Corona era de uma pontualidade exemplar no registro escrito dando corpo ao planejamento

[1050] - Uma pesquisa que ainda não foi realizada e que poderia partir dos dois álbuns *{149bAlb}* e *{149cAlb}* que Fernando Corona deixou  em relação  às suas aulas de escultura e seguir os passos posteriores dos seus estudantes..

pedagó-gico[1051]. Mas existem poucos registros dos resultados na sala de aula. Na disciplina de Escultura ocorreu o contrário: existem poucos registros de planejamento, mas abundantes índices e imagens dos resultados[1052] obtidos na sala de aula. Separando as duas disciplinas, como a noite do dia, Corona soube tratá-las e distinguí-las nos seus objetivos, planejamento, entrega do ensino, produção e avaliação dos resultados. O objetivo da Modelagem era introdutório para aguçar o sentidos da visão e do tato, dentro de normas e exigências da criação a partir do plano em direção ao volume. O planejamento era minucioso e rigorosamente conseqüente na sua aplicação para grupos de 30 alunos durante o período de dois anos[1053]. Esses dois anos eram divididos em Modelagem I e II. O ano escolar era divido em dois semestres (períodos) e cada semestre em três meses e em cada um deles havia um exercício completo. Esse minucioso controle no processo ensino-aprendizagem pode ser interpretado como a pouca margem concedida para a autonomia do estudante de Modelagem para se contrapor dialeticamente à autonomia do estudante de Escultura.

Na disciplina de Modelagem do Curso Superior, cada um dos exercícios tinha uma parte coletiva, de responsabilidade do professor, e uma parte individual do estudante. A parte coletiva era desdobrada em*:*

> *"História: a modelagem como elemento decorativo através dos tempos".*
> *Teoria: a modelagem como expressão decorativa e sua estilização*
> *Técnica: materiais aplicados em todos os tempos. Ferramentas, acabamentos, superfícies, materiais moles e duros."*. [1054]

O programa de Modelagem I no primeiro semestre era dividido em três exercícios completos. O 1º exercício estudava '*composição geométrica com volumes valorizando cheios e vazios*'. O 2º exercício tinha como tema '*flora na composição decorativa*'. O 3º era '*baixo relevo*' de um até cinco cm de altura.

---

[1051] - Programas de Modelagem. *{086Prog}*

[1052] - Álbum nº 1 : Fotos de esculturas de aulas do Prof Corona 1938-57 *{149bAlb}* Disponível em CD-ROM com o autor Álbum nº 2 : Fotos de esculturas de aulas do Prof Corona 1957-1965*{149cAlb}* Disponível em CD-ROM com o autor.

[1053] - Foram localizados no Arquivo do IA-UFRGS, os programas de Modelagem ***{086Prog}*** relativos aso anos de 1943, 44 e 1950 (um para o Curso de Artes Plásticas e outro para Curso de Arquitetura), 1955, 57 (manuscrito original) e 1962 (manuscrito original).

[1054] - Programa de Modelagem de 1944 *{086Progr}*

O primeiro exercício completo, englobava duas partes. Uma era coletiva (começo: teoria; final: crítica) a cargo do docente , a outra, ao encargo do estudante, colocada com tarefa prática para dar corpo à teoria e visando a avaliação final e crítica, dentro da proposta inicial.

> *"COLETIVO –*
> *<u>Aula teórica</u>: 'princípios de composição de estilos do passado' (explicados e desenhos no quadro negro). Regras abstratas de composição. 'Tema nº 1: composição de planos em relevo sobre superfície determinada'.*
> *INDIVIDUAL –*
> *Trabalho prático: O aluno deverá imaginar sobre a superfície determinada, desenhar e modelar planos geométricos fechados em harmonia com vazios, adicionando barro.*
> *COLETIVO*
> *Crítica: 'Na entrega do trabalho pelo aluno, em exposição coletiva o professor fará crítica e comentário. Classificação com notas'.*

A teoria possuía um papel primordial na didática de Fernando Corona. Com ela, nomeava (*idein: ιδειν*) e dirigia pela palavra o olhar (*eidos: ειδοζ*) antes que obra de arte viesse ao mundo pela a ação (*poiesis: ποιεσεζ*). Através da teoria costurava o trabalho prático, a história, as técnicas e os materiais disponíveis, para chegar a possibilidade de estabelecer uma crítica e uma avaliação comandada pela razão e ciência[1055]. Corona estava consciente da teleologia imanente e que não podia ser resumida numa obra, frase ou num projeto. Escreveu (1977: 118) que "*existe uma verdade oculta em nosso ego que modifica os objetos de acordo com as idéias que temos sobre as coisas. Como a idéias são tantas, o resultado é infinito*". Assim procedia a rigorosos recortes conceituais[1056].

---

[1055] - Nessa maneira de Corona agir, seguia o que Leonardo da Vinci aconselhava "*studia prima la scientia, e poi seguita la praticha nata da essa scientia*" pois "*quelli che s'inamorano di pratica senza scientia sono come li nocchieri che entran in naviglio seenza timone o bussola*" (in Pevsner, 1982, p.38)

[1056] - Esses recortes conceituais de Corona eram interpretados como meras racionalizações e reducionismos gratuitos pelos seus interlocutores carentes, muitas vezes, de condições culturais e por não terem acesso ao mundo conceitual de Corona. O seu estudante chegava a sala de aula, em geral, com o máximo de boa vontade, mas com um repertório cultural mínimo, impossibilitando contrapor qualquer contrato com o docente. Isso jogava este estudante para a heteronomia, em especial quando não tinha cultivado um repertório cultural e um discurso pessoal a ser contraposto e nem tinha onde buscar uma alternativa, que o meio cultural lhe pudesse oferecer.

O docente recortava na teoria e destinava as funções didáticas do primeiro semestre (Iº período) de Modelagem I:

> *"PONTOS TEÓRICOS explicados pelo professor e anotados pelos alunos no Iº período:*
> *1. – Teoria sobre formas livres. Volumes. Planos. Equilíbrio de composição na plástica contemporânea. Formas geométricas assimétricas e harmônicas.*
> *2. – Teoria sobre a escultura decorativa aplicada na Arquitetura em todas as idades. A importância da flora e da figura humana.*
> 3. *– Teoria e técnica do trabalho decorativo em materiais duros (pedra, madeira, etc..) materiais moles (barro, terra-cota, gesso, cimento...).*

No segundo semestre de Modelagem I (IIº período) era abordados.

> *"4 - História e teoria das máscaras, através das idades. Expressões e significado na África, Ásia e América pré-colombiana. Fetiches e máscaras decorativas nos estilos arquitetônicos europeus. O teatro*
> *5 – A escultura e seu significado plástico na arquitetura. Egito, Grécia, Roma, Renascença. Gótico, Barroco e nossos dias. As mãos e os pés com relação à cabeça.*
> *6 – os frisos decorativos (baixos relevos) no Egito, Grécia e Roma. Expressão das folhas e figuras no gótico. Frisos barrocos com acanto com figuras entrelaçadas. Ensaio contemporâneo*."

Nesse processo didático, unívoco e linear, o elemento fundamental era o tempo concedido pelo docente, aos estudantes para romperem com os seus códigos pessoais, abrindo oportunidade e espaço para a assimilação de novas concepções nitidamente propostas.

A Modelagem II era oferecida no 2º ano do curso. Seguia o mesmo procedimento didático da Modelagem I. As atividades dos trabalhos práticos eram orientadas por seis temáticas distintas. O 1º tema era: '*duas figuras*', o 2º: '*plaqueta em terra cota com motivos figurativos ou abstratos*'; o 3º: '*modelagem de cabeça em tamanho natural*'; 4º: '*friso sobre barro*', de 50cmX20 cm; o 5º era: '*maquete para um*

*mural*'; o último era: '*formas livres no espaço*' como um degrau para a tridimensionalidade da escultura.

A parte teórica, que orientava esses trabalhos, era discriminada da seguinte forma:

> *1 – Teoria e análise das proporções do corpo humano nas diversas épocas. Egito, Grécia, Roma. Idade Média, Renascença era Contemporânea.*
> *2 – A cerâmica, teoria e técnica dos processos de execução. Possibilidades e valores artísticos da cerâmica na decoração de edifícios. Os grafites. A pedra gravada.*
> *3 – Teoria e técnica nos grandes frisos e painéis murais antigos e modernos. Composição com perspectiva de fundo e valorização dos primeiros planos com perspectiva vertical.*
> *4 – Teoria dos baixos relevos e sua força simbólica na composição dos frisos. Frisos egípcios, gregos, romanos. Técnica de execução nos vários materiais.*
> *5 – Teoria contemporânea na composição abstrata. Organização e conquista do espaço. Trabalhos de criação.*
> *6 – Estatuária monumental e escultura decorativa. A figura naturalista. A cópia de modelo e a forma criada pelo artista. Escultura abstrata.*

No processo de ensino-aprendizagem, implementado por Fernando Corona na disciplina de Modelagem, subjazia o Discurso do Método cartesiano. O problema amplo e imponderável da tridimensionalidade era decomposto em tantas partes quantas fossem possíveis, ordenadas da mais fácil à mais difícil, tentando não aceitar o que não fosse possível submeter à razão. Nessa progressão Corona iniciava com o desenho na superfície plana da argila estendida sobre a prancheta. Progredia para o volume através do baixo relevo, atingindo o volume pleno. No passo seguinte integrava-se na Escultura[1057] que por sua vez se situava na Arquitetura como mural ou monumento público ambos inscritos no Urbanismo, como integrador do espaço público e social. Assim a tarefa era submetida à razão plástica do espaço e ao tempo cronometrado pelo relógio.

[1057] - **[F3. 053.1]** Atelier Corona; Esculturas em série e **[F3. 053.2]** Sala de Escultura em dia exame 1954. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

Corona dava-se conta de estar no interior de um processo educacional limitado, numa sala de aula e que suas fronteiras eram as paredes do recinto em que se encontrava. Assim anotava :

> *"O programa de ensino desta disciplina é eminentemente prático, e visa, sobretudo desenvolver no aluno sua capacidade de observação e criação. O professor fará preleção sobre a matéria no início dos trabalhos mensais, a análise dos mesmos na data de entrega, dando nota de aproveitamento em cada trabalho"*[1058].

A teleologia imanente que sustentava o docente era que esse estudante iria além dessa sala de aula e o tempo no qual o docente vivia. Na prática, essa crença do docente no estudante, tropeçava em *hábitus* culturais imaturos do estudante. Esses tropeços causavam frustrações proporcionais ao tamanho da crença depositada no estudante. Nos escritos de Corona, são freqüentes os relatos doloridos de suas frustrações e a necessidade de manter a sua crença em nível elevado e coerente com suas convicções.

> *"Como é cruel não se deixar contaminar com a hipocrisia. Ao me despedir da artista, altas horas da noite, notei em seus olhos lágrimas de dor como se minha crueldade a ferisse na alma. O velho artista, limpo de consciência e severo até a medula, não podia negar-se. Sua longa experiência estava à prova ante a interrogação. Era o jogo da honestidade com a seriedade. Era o exemplo de uma longa vida a ser provada nas respostas duras que poderiam ferir. Era, no entanto, uma forma construtiva de explicar o sentimento para um futuro melhor*." (CORONA, 1977: 219)

Diante desse esforço ético de Corona, é impossível passar ao largo da única lição, que segundo Max WEBER (1989: 70), uma universidade pode oferecer aos seus estudantes.

[1058] - Programa de Modelagem 1950, manuscrito de Fernando Corona.

*"O único elemento, entre todos os "autênticos" pontos de vista essenciais que elas (as universidades) podem, legitimamente, oferecer aos seus estudantes, para ajudá-los em seu caminho pela vida afora, é o hábito de assumir o dever da integridade intelectual; isso acarreta necessariamente uma inexorável lucidez a respeito de si mesmos".*

Em outras ocasiões, não demonstrava o menor constrangimento em tentar, de uma forma quixotesca, '*salvar*' quem fazia escolhas contrárias às suas crenças[1059]. Esse hábito de Fernando Corona assumir as suas crenças começava pelo reconhecimento de sua formação institucional limitada e primária. Contudo, o seu currículo, em permanente construção, não era apenas comandado pelo passado. A vida da sua renovação e atualização era alimentada no atelier[1060], como cronista e das freqüentes viagens de estudo. Da mesma forma, Fernando Corona possuía grande autonomia em relação a outros docentes e instituições nas quais constava a disciplina de Modelagem. Assim, é de supor que Corona conhecesse o programa desenvolvido na ENBA pela Profª Celita Vaccani, pois o livro[1061] dessa docente está na biblioteca do IBA-RS e com uma dedicatória ao Instituto[1062]. Mas no programa de Corona não existe traço da metodologia sugerida pela docente da ENBA. Apesar de a Modelagem figurar no currículo dos Estudantes de Arquitetura do IBA-RS, na junção dos cursos do IBA-RS e Engenharia em 1950, ela foi suprimida na Faculdade de Arquitetura[1063]. Depois

[1059] - O seu aluno de escultura, Luiz Gonzaga, relatava que o mestre fez uma viagem a Cruz Alta para convencer os pais de uma das suas alunas a não permitir o casamento da filha, pois ele a julgava dotada para Escultura e o Rio Grande do Sul perderia assim uma da suas vocações.

[1060] - **[F3. 051 - 052 – 053]** Fernando Corona na sua sala de estudos no Atelier de Escultura. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1061] - VACCANNI, Celita. **Escultura contemporânea norte-americana**: pesquisa didática sobre métodos de ensino. Rio de Janeiro : ENBA, 1955, 151 p. Essa obra analisa as diversas escolas superiores de arte dos Estados Unidos nas quais consta a disciplina de Escultura e Modelagem. A autora visitou essas instituições e realizou entrevistas com os seus diversos docentes. O mérito que pode ser atribuída a essa obra é inverter a relação como os brasilianistas americanos. Esses têm como objeto o Brasil, Vaccanni tem por objeto a cultura americana na área de sua competência. Contudo o pesquisador não encontrou nenhuma referência a essa obra no programa de Corona ou alguma semelhança no seu método com os métodos que ela descreve.

[1062] - Nas pasta do Currículo de Tasso Bolívar Corrêa *{148CUR}* existe uma correspondência de Celita Vacanni do dia 01 de setembro de 1954, endereçada nominalmente a Tasso Corrêa. No dia 09.09.1954 Tasso solicita a Corona responder a correspondência. Celita Vaccani se apresenta nessa correspondência como livre docente da ENBA e presidente reeleita da Sociedade Brasileira de Belas Artes Sociedade da qual Tasso era sócio honorário a partir de 31.07.1940.

[1063] - No arquivo do Instituto consta um programa de Modelagem específico para o Curso de Arquitetura com a data de 1950, penúltimo ano em que Curso de Arquitetura funcionou no Instituto de Belas Artes. A não inclusão do seu nome na Faculdade de Arquitetura, foi a grande frustração que a URGS infligiu a Corona, onde nem o seu nome e nem as suas disciplinas foram lembradas para integrar a Faculdade de Arquitetura em formação. Nela a disciplina mais próxima era a de 'Maquete'. Mas a Faculdade de Arquitetura retribuiu o seu trabalho como arquiteto, escultor e mobilizador cultural consagrando uma das suas salas de pesquisa com o seu nome. Depois da sua aposentadoria, por iniciativa do seu antigo aluno, Luis Carlos Pinto Maciel, então diretor do IA foi-lhe conferido o título de professor emérito da UFRGS.

da aposentadoria de Corona, em 1965, a Modelagem não sobreviveu no próprio Curso de Artes Plásticas como disciplina. Em seu lugar surgiu inicialmente a disciplina de Cerâmica[1064] que gradativamente foi se transformando em mais uma ênfase na tridimensionalidade. O material cerâmico era um veículo para um trabalho conceitual e prático de Corona no qual estava em jogo a linguagem plástica a partir do plano geométrico, passando para o tridimensional.

Na obra didática de Corona podemos acompanhar essa homeostase entre a sua busca da verdade numa vontade livre e ilimitada nas suas obras, diante do trabalho limitado no tempo e o espaço de uma instituição presa à determinada cultura. Corona escreveu (1977: 178) que "*era preciso pensar na forma espacial que é infinita. Era a invenção de novas formas estéticas incubadas na metafísica do mundo atual para expressar o clima espiritual e social do momento*". Ele tentava demarcar o limite o mais claro possível do '*ponderável'* diante do poder ilimitado do '*imponderável'*[1065] da competência da arte. Demarcava com a teoria e exemplificava na História da Arte os recortes do imponderável nas obras dos mestres. A experiência desse '*imponderável*' só era possível através dos sentidos e do limite que o material e a técnica ofereciam.

### *4.1.6 – A ênfase na Escultura como iniciação a uma carreira de artista plástico*

A disciplina de Escultura foi implantada, no Curso de Artes Plásticas, logo após Fernando Corona fazer funcionar ali a Modelagem. A primeira sala de Escultura e da Modelagem foi o porão[1066] do casarão[1067] da rua Senhor dos Passos. O grupo era seleto e restrito, escolhido pessoalmente pelo docente[1068]. Na Escultura, a ação e a

---

[1064] **-** Plano de ensino: 1º e 2º anos. Maria Anita T. Linck S/d 7pp. ***{160Progr}*** Plano de ensino: 1° e 2º anos: Maria Anita T. Linck (1974) 8 pp

[1065] - Esse termo ficou como uma espécie de chave entre o recorte do tempo e dos materiais, recendendo ainda ao caos primordial. No seu conjunto ficou a pista do caminho para lidar com as contradições e as transversalidades da arte e as possibilidades de achar a transformação do tabu em totem. O termo *imponderável* como num fractal carrega a carga da *teleologia imanente* que a presente tese se propõe a desvelar.

[1066] - **[F2. 025]** Alunas na aula de Modelagem no porão, **[F4. 020a]** Cristina Balbão: modelando Veterano e **[F4. 020b]** Cristina Balbão: modelando Veterano. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivos **F2 – F4.**

[1067] - **[F3. 014]** ILBA. Prédio antigo: foto da fachada e **[F3. 014.1]** ILBA-RS. Prédio antigo: foto da fachada CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1068] - As suas primeiras alunas foram Cristina Balbão e Vera Wiltgen. Os dados de que se lança mão se originam das informações registradas por Fernando Corona em dois álbuns (Álbum I e II) deixados com fotografias e apontamentos manuscritos. Esses álbuns estão guardados na Biblioteca do IA-UFRGS, sem terem sido processados.*{149bAlb}* e *{149cAlb}*. Cristina Balbão já havia

atividade didática eram completamente distintas da Modelagem. Enquanto a Modelagem era apenas uma entre as disciplinas obrigatórias para todos os estudantes, a escolha da Escultura deveria constituir uma carreira e uma ênfase do Curso de Artes Plásticas[1069]. O rigor na escolha do candidato, feita nominal e pessoalmente pelo docente, era compensado pela autonomia estética que recebia depois. A Modelagem era programada através da teoria, da técnica e da linearidade[1070]. A Escultura estava aberta para vida, e a ser construída através de um longo artesanato e um lento e coerente amadurecimento técnico[1071] e conceitual posterior, supondo primordial a autonomia, a liberdade e tempo necessário à formação do escultor. Essas condições eram surpreendentemente abertas. O regulamento do IBA-RS, aprovado em 24.03.1939 escreveu: *"Art. 105 – O ensino das cadeiras de Desenho de Modelo Vivo, Pintura, Escultura e Gravura será feito, sem limite de tempo, durante tantos anos quanto forem necessários à formação artística".*

Na Escultura, há poucos registros escritos de programas[1072] cuja falta foi compensada por uma abundante documentação das obras produzidas pelos estudantes. Corona siste-matizou em dois álbuns[1073] de fotos das obras desses estudantes[1074] com eventuais apontamentos escritos. Há lacunas provocadas por diversas razões, sendo a mais grave aquela que corresponde a Segunda Guerra Mundial, mudança de prédio e as dificuldades dos alunos[1075]. Algumas dessas imagens eram de fotógrafos profissionais[1076] e que ilustravam reportagens para jornais e revistas.

---

concluído o curso superior com Libindo e Pelichek **[F4. 001]** BALBÃO, Cristina: Exame final**, [F4. 002] e [F4. 002a]** BALBÃO, Cristina: «Esmoleira» bronze. **[F4. 002c], [F 4. 002d]** e **[F4. 003]** BALBÃO, Cristina: «Veterano do Paraguai» . CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1069] - Programas da cadeira de Escultura 1950 até 1969*{109Prog}*

[1070] - **[F3. 053.2]**, **[F4. 018]** Escultura: série de bustos exame final e **[F4. 019]** Escultura: série de obras para o exame final. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3 - F4.**

[1071] - **[F4. 010.1]** Corona: ensinando moldes de gesso. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1072] - Programas da cadeira de Escultura 1950 até 1969*{109Prog}*

[1073] - Curso de Escultura: álbum de obras 1938***{149bAlb }*** e Curso de Escultura: álbum de obras – 1956. ***{149c Alb}***

[1074] - **[F5. 025]** Curso de Escultura: álbum de obras 1938 e **[F5. 026]** Curso de Escultura: álbum de obras - 1956. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5.**

[1075] - Ao falar com um dos alunos das últimas turmas de Corona e do qual o pesquisador não encontrava fotos das obras no álbum. na época em que foi aluno. A resposta veio contundente e direta: "*na época de estudante, eu era tão pobre que jamais pude mandar fazer uma foto de minhas obras para constar nesse álbum*".

[1076] - **[F4. 016]** Dorothea, modelando diante do modelo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

Ao acompanhar a disciplina de Escultura nos seus conceitos, técnicas, clientela e resultados, é possível acompanhar a evolução didática do professor, enquanto na Modelagem, Corona fixou-se ao longo de toda sua carreira sobre os mesmos conceitos, o material usado (argila) e o processo de ensino aprendizagem.

| | ***MODELAGEM*** | ***ESCULTURA*** |
|---|---|---|
| **Objetivos** | Incluir o a aluno num processo de aprendizagem erudita<br>Iniciar o estudante artes visuais eruditas. | Formar o sujeito escultor.<br>Formar o profissional. |
| **Clientela** | Todos os alunos do Curso de Artes Plásticas.<br>Obrigatória. | Grupo restrito convidado pelo professor[1077].<br>Eletiva. |
| **Didática** | Introdutória ao curso superior de Artes Plásticas.<br>Rigoroso planejamento preliminar sem intervenção do aluno.<br>Linha de produção industrial de direção monocrática.<br>Tempo programado, controlado e restrito. | Profissionalizante e finalizante.<br>O aluno traça seu plano e o submete ao professor.<br>Oficina artesanal com direção policrática.<br>Tempo não delimitado previamente para as tarefas. |
| **Conceitual** | Aluno sob a heteronomia dependente do professor.<br>Fórmula fixa e repetitiva ano após ano. | Estudante com autonomia e como arte.<br>Evolutiva, segundo progressivas mudanças da arte. |
| **Técnica** | Progressivo, do mais simples ao mais complexo.<br>Ensino em grandes grupos uniformizados no tratamento. | Problema enfrentado em bloco.<br>Pequenos grupos com enfoques e estágios diversos. |
| **Material** | Argila. | Diversos: argila, gesso, cimento, madeira, ferro. |
| **Obras** | Efêmeras. | Definitivas |
| **Resultado** | Obras utilitárias e artesanais a partir de soluções clássicas. | Busca o novo e criativo. |
| **Registro** | Planejamento prévio, escrito e teórico. | Resultados registrados após, através de fotos, gráficos e textos sobre os estudantes e suas obras plásticas. |
| **Mudanças** | Artesanato➔ artes e ofícios. | Artesanato ➔ obra de arte |

**Gráfico 05 - Comparação entre as disciplinas de Modelagem e de Escultura.**

Quando a disciplina de Escultura foi instituída no IBA-RS, o seu público era composto, praticamente, só de moças. A técnica e o material preferido, nesse período, era a argila cerâmica[1078]. As peças resultantes desse aproveitamento do barro eram fundidas em formas de gesso[1079] e mais raramente para o bronze. Com a entrada gradativa de rapazes houve uma nítida evolução das técnicas e materiais. As obras passaram a ser feitas em suportes que necessitam mais trabalho e mais força, acelerando-se assim a diversificação dos resultados. Durante a década de sessenta chegou à técnica do ferro e da solda[1080]. Essa evolução pode ser verificada num registro[1081] feito pelo docente em 1961:

---

[1077] - **[F2. 048]** Grupo de alunas do prof. Corona. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1078] - **[F4. 054]** Wiltner, Vera. : «1ª Escultura d o IBA»'Corona'. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1079] - **[F4. 010.1]** CORONA: ensinando moldes de gesso. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1080] - **[F4. 049]** TENIUS: « Conquista» prêmio Esso, **[F4. 050a]** TENIUS, Carlos «Monumento aos Açorianos»e **[F4. 050b]** TENIUS, Carlos«Monumento aos Açorianos". CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1081] - *Álbum nº II –1963 - de fotos de obras de alunos de escultura*

> *"Novas experiências no ensino da escultura, logo após os alunos tomarem consciência da forma natural, sem modelo vivo, com conhecimentos necessários da forma anatômica, os alunos livremente poderão achar no expressionismo sua personalidade. Iniciamos o trabalho direto, quero dizer, trabalhar a forma em arame e gesso, sem interferência do barro. Gostaria de trabalhar em pedra e metais, mas na escola nos faltam instalações indispensáveis. Apenas temos o forno para as experiências de 'terra – cota'".*

No ano posterior ele registrava[1082] a compra de um soldador elétrico:

> "*Em 1962 iniciamos estudos de escultura diretamente em arame soldado a ponto com soldador elétrico[1083]. É um passo a mais nos estudos livres. Parece que será exitoso, devido a que o aluno joga com a sua espontaneidade e sensibilidade juntas*".

Para criar uma distinção entre a natureza do modelo e a obra de arte humana, não descuidava de colocar o seu estudante na busca de atenção sobre as formas naturais[1084] e a verdade das formas plásticas. Assim anotava no mesmo Álbum nº II – 1963 : *"Os alunos do Iº ano de escultura continuam a estudar a forma natural do corpo humano como medida de tomada de consciência".* Essa tomada de consciência havia sido para ele pessoalmente, um processo muito longo e penoso. Esse '*modernismo espanhol'* , no início do século XX, sob cuja influência peregrinou e trabalhou na juventude, em obras que se valiam do neogótico, como da catedral que seu pai projetou em Porto Alegre [1085], de elementos plásticos originários de diversas fontes como no Palácio Piratini e do prédio do Instituto de Educação. Nesse meio tempo, havia satisfeito a burguesia de Porto Alegre com ecléticas decorações em art-

---

[1082] - Ver em anexo (volume II) a listagem dos alunos de Escultura - no mesmo Álbum nº II – 1963.

[1083] - No Álbum nº II das fotos de obras de alunos de Escultura , Corona anotava "*este ano de 1962, não tivemos modelo vivo, o que nos obrigou a novas experiências. Carlos Tenius sugeriu a compra de um soldador elétrico. Custava Cr$ 42.000,00 e a Escola nos informou que só havia Cr$ 22.000,00 em caixa para ferramenta. Foi fácil comprar a máquina. Dez alunos de escultura contribuíram com 1.000.00 cruzeiros cada um e eu entrei com 10.000,00 cruzeiros e já temos a máquina de soldador. As experiências foram positivas e os alunos entusiasmados com as novas formas por ele criadas. Esperamos que em 63 dupliquem os estudos e o entusiasmo".*

[1084] - **[F4. 016]** Dorothea, modelando diante do modelo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1085] - **[F3. 011]** Catedral Gótica de Porto Alegre: Corona, **[F3. 012]** Catedral Gótica de Porto Alegre: Corona e **[F3. 013]** Catedral Gótica de Porto Alegre: Corona. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

nouveau. Após a Segunda Guerra Mundial, converteu-se aos postulados da '*Carta de Atenas*', do arquiteto Corbusier[1086] a quem foi visitar pessoalmente em Paris durante o ano de 1952. No Brasil, ele se apropriou das últimas experiências da Escultura que o mundo trouxe para São Paulo nas sucessivas Bienais. A sua consciência estética foi reforçada pelas viagens, visitas de amigos estrangeiros, bibliografia e periódicos. Participou intensamente com grupos e projetos culturais, como aquele que cuidou do estudo do Folclore no RS, da implantação da Escolinha de Arte no IBA-RS e que elevou o monumento a Chopin[1087].

Selecionava métodos didáticos claros para si e para os seus estudantes para sobreviver às ferozes excomunhões recíprocas dos seus colegas[1088]. Entre os seus alunos, poucos eram capazes de decodificar a origem e as carências do seu mestre, enquanto alguns se submetiam a essa rígida aprendizagem como uma disciplina de um manual. Corona estava consciente e crítico em relação a esses limites. Anotava essas reações à sua própria rigidez[1089]. Essa rigidez o levou a um violento conflito pessoal com Tasso Corrêa no momento em que esse se aposentava. O conflito arrastou-se durante mais de dez anos, segundo um dos seus discípulos que criou um evento para reconciliá-los[1090]. Esse conflito demonstra a autonomia e a independência a que se refere o mestre, mesmo em relação a quem ele dedicava a maior lealdade e o seu mentor no IBA-RS.

Essa autonomia de Corona e do seu mentor, Tasso Corrêa, torna-se claro no campo da institucionalização da Arquitetura no Instituto de Belas Artes do RS.

---

[1086] Corona, 1947 -«ISMOS» com Carta de Atenas anexa ***{099b Ismo}*** Ismos: arte contemporânea: Fernando Corona.

[1087] - e **[F4. 014]** Corona: Monumento a Chopin. *{146Monu}* CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1088] - As mais ferozes críticas vinham da área de Arquitetura, onde não se permitiu a sua presença na Faculdade de Arquitetura. Nas artes plásticas, o confronto era com Fahrion. No mundo acadêmico era com aqueles que apenas eram titulados sem possuírem uma experiência de criação artística.

[1089] - Corona anotou no Álbum nº II de fotos de obras de alunos de Escultura uma autocrítica diante de *"M.L.S, uma das mais talentosas e vocacionadas alunas que passaram pelo curso de Escultura. Um tanto temperamental e muito independente não chegou a terminar o curso comigo. Não brigamos, não, mas ela afastou-se das minhas aulas sem que possa saber porque. Penso as vezes que eu também, sou temperamental e muito independente".*

[1090] - Trata-se de Luis Carlos Pinto Maciel, **[F1. 071.1** e **F1. 071b],** aluno de Escultura e que nessa qualidade obteve as informações do próprio Corona. No final de 1958 Tasso não obteve a unanimidade em mais uma eleição como diretor. Tasso acusou a Congregação de traição ao abandonar intempestivamente a sala de votação,. Corona ergueu-se, dizendo que '*ele não era traidor*', ao que Tasso retrucou que ' *ele também era traidor!'*. O incidente provocou dez anos de separação, até que ambos fossem agraciados como *professores eméritos* pela UFRGS num mesmo evento, que Tasso usou para convidar e fazer as pazes com o docente de Escultura. Nessa oportunidade Maciel era o diretor do IBA-RS e havia tomado a iniciativa de que o Instituto encaminhasse ao CONSUN o nome de ambos para o título acadêmico. *{148b CUR}*

## *4.2 –A institucionalização da Arquitetura num curso autônomo do IBA-RS*

Para estudar o Curso Superior de Arquitetura do IBA-RS, além dos documentos do AGIA-UFRGS, recorrendo-se às pastas e aos documentos dos seus docentes, às atas do CTA do IBA e da Escola de Engenharia, como a uma série de artigos (1974) de Francisco Riopardense de Macedo[1091] e à dissertação (1994) de Renato Fiore.

A pretensão do IBA-RS, de incluir a Arquitetura sob a sua competência, fundava-se na lógica do setor das Artes Plásticas implantado no Brasil a partir do dia 12 de agosto de 1816 na Escola Real de Ciências onde sempre figurou a Arquitetura[1092]. No primeiro artigo do seu primeiro estatuto, o ILBA-RS já previa o ensino teórico e prático de Arquitetura no ILBA-RS[1093]. Este artigo foi mantido e repetido explicitamente nos estatutos de 1927 e 1932. Já o estatuto fundante da Escola de Engenharia não havia qualquer referência a Arquitetura, como é possível verificar naquilo que foi transcrito nos jornais no ano de sua fundação em 1896[1094].

No primeiro ano do funcionamento da Universidade de Porto Alegre, Tasso Corrêa lembrou a pretensão do IBA-RS sobre a competência do ensino institucional da Arquitetura nessa universidade local. Ele registrou essa pretensão no seu primeiro relatório[1095] ao reitor Manoel André da Rocha:

---

[1091] - RIOPARDENSE de MACEDO, Francisco. «30º Aniversário do Ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul : O Primeiro Curso de Arquitetura» in **Correio do Povo**: Porto Alegre, nov. dez 1974. em relação ao conflito IBA-RS e Escola de Engenharia UFRGS, ver os dos dias 10.11. 1974, p.27 e dia 17.11.1974.

[1092] - Instaurada no dia 12 de agosto de 1816 a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. "*Em 1816 foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios que deveria reunir um conjunto difícil de imaginar, os estudos de ciências como a matemática, a física, a química, a biologia e a anatomia, à prática de ofícios mecânicos como a ferraria e a marcenaria e a cultura das artes ornamentais da arquitetura*". Cunha, 1980, pp.104-5 Essa mesma escola foi reformada em 1819, com o nome de Real Academia de Desenho, Pintura e Escultura e Arquitetura Civil. Para exercer o ensino de Arquitetura, nessa Real Academia, foi nomeado, pelo decreto do dia 25.11.1820, o arquiteto Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny (1776-1850). A Academia Real, por sua vez, introduziu no Brasil a tradição da Real Academia Francesa, onde em 1671 Colbert incluiu a Arquitetura, vinculando-a ao ensino das artes plásticas.

[1093]- No Estatuto do ILBA-RS , de 1908, constava: *"Art. 1º - O Instituto de Bellas Artes, com séde na cidade de Porto Alegre capital do Rio Grande do Sul, e organizado de acôrdo com a Lei nº 173, de 10 de setembro de 1893, tem por fim o ensino theórico e pratico das belas artes. § único – Este ensino será feito mediante cursos systematisados, formando dous grupos, ou secções distinctas: a ESCOLA ou CONSERVATÓRIO de MÚSICA, compreendendo a Theoria da música, a composição e a música vocal e instrumental; a ESCOLA de ARTES, compreendendo a pintura, esculptura, architectura e as artes de applicação industrial*".

[1094]- Na fundação da Escola de Engenharia em 1896 constava *"O Ensino da Escola se comporá de cinco cursos independentes: a– Curso de Agrimensura; b– Curso de Estradas; c– Curso de Hydraulica; d– Curso de Agricultura; e– Curso de Electro-technica"*. Correio do Povo, 20.11.1896, capa (*micro filme do Museu Hipólito da Costa POA-RS*).

[1095] - Tasso Corrêa, Relatório do I.B.A. de 1936, datado de 31.01.1937. *{058Relat}*

> *"Curso de Architectura: Na reorganização do Instituto de Belas Artes – embóra tenha observado os dispositivos do decreto 22.897 de 06 de julho de 1933, que dá organização ao ensino artístico ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes – não cogitei da creação do Curso de Architectura, visto como sabia estar o mesmo em organização a cargo da Escola de Engenharia.*
>
> *Sugiro, entretanto, que ainda seja estudada a possibilidade desse curso ficar a cargo deste Instituto, dada a grande importância do indispensável preparo artístico no exercício da profissão de architecto*."

Nesse ano de 1936 nenhuma das duas unidades da UPA havia iniciado o seu Curso de Arquitetura. Enquanto isso, a ENBA havia separado as competências do Curso de Artes Plásticas daquelas do ensino da Arquitetura pelo decreto nº 22.897 de 06.07.1933, dando-lhes autonomia, mas funcionando no mesmo prédio e com algumas disciplinas em comum.

> *"Art. 1º - A Escola Nacional de Belas Artes, para corresponder à dupla finalidade que lhe incumbe, em virtude das alíneas **i** e **j** do art. 20 do Decerto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, manterá dois cursos didaticamente autônomos: o de Architectura e o de Pintura, Escultura e Gravura".*
>
> *"§ 5º - Conquanto comuns aos dois cursos as cadeiras de História da Arte, Desenho, Modelagem e Arte Decorativa, pertencerão para os efeitos desta reorganização, ao Curso de Pintura, Escultura e Gravura e a de Architectura Analítica ao Curso de Architectura".*

Essa estrutura curricular da ENBA foi apropriada literalmente pelo IBA-RS, em 1944. O Instituto mantinha os dois cursos autônomos com algumas disciplinas em comum. No setor da Arquitetura, as iniciativas do IBA-RS terão como referencial esse Decreto Federal.

A exclusão da Universidade abriu o caminho para as iniciativas do Instituto. Esse, colocou em funcionamento o Curso Técnico de Arquitetura no início do ano escolar de 1939 e logo após a exclusão. Em 1944, projetou e no início do ano escolar de 1945 funcionou o Curso Superior de Arquitetura. Em 1947, criou e ofereceu o Curso de Urbanismo. O Curso Técnico de Arquitetura, que funcionou no IBA-RS, se de um lado foi um estágio na área e um ensaio geral para o seu curso superior, também

serviu como porta de entrada de profissionais qualificados de Arquitetura no Instituto. As presenças de José Lutzenberger, Ernani Dias Corrêa e Fernando Corona foram fundamentais para que essa especialidade pudesse emergir no Instituto. Dos seis professores que atuavam no Curso de Artes Plásticas, a metade era formada de profissionais da arquitetura[1096] que traziam, ao Instituto, volumosos currículos de suas realizações em todo o Rio Grande do Sul.

Um Curso Superior de Arquitetura significava, em termos de representações e mentalidades, uma série de confluências internacionais, nacionais e locais para o IBA-RS. A década de 1930 foi rica em fatos de representação dos regimes fortes que colocavam a Arquitetura como instrumento social, político e econômico de uma nova era que pretendiam no plano internacional para a publicidade desses regimes. Após a Revolução de 1930, o estudo de Arquitetura ganhou uma grande visibilidade diante das outras áreas das Artes Plásticas no Brasil, segundo Durand (1989: 15)[1097].

### *4.2.1 – A criação e a instauração do Curso Superior de Arquitetura no IBA-RS*

Ernani Dias Corrêa[1098] fez a ponte entre a Curso de Arquitetura da ENBA e o do IBA-RS. Ernani freqüentou a ENBA e formou-se como arquiteto-engenheiro na turma da Atílio Correia Lima[1099] e de Lúcio Costa[1100]. Ernani estava estabelecido em Porto Alegre em 1926 onde teve firma própria e depois trabalhou na Secretaria de Obras do

---

[1096] - Ernani Dias Corrêa, Fernando Corona e José Lutzenberger eram arquitetos em atividade no IBA-RS, com obras significativas no Rio Grande Sul. Não são arquitetos os professores Ângelo Guido, João Fahrion e Luis Maristany Trias.

[1097] - Durand comenta (1989: 15) que "*o período de 1930 a 1945 foi importante para os arquitetos, em vários níveis. Do ponto de vista da história da arquitetura brasileira, como campo cultural, registra-se a semente lançada por Le Corbusier em 1929, a nomeação de Lúcio Costa como diretor da ENBA, a formação de um grupo de professores 'modernistas' para o curso de arquitetura e um 'salão revolucionário', em 1931. No plano corporativo, os arquitetos lograram ter sua profissão regulamentada junto com engenheiros e agrônomos em 1933*".

[1098] - Currículo de Ernani Dias Corrêa *{148CURR}*

[1099] - Atílio foi, em 1933, o urbanista de Goiânia e praticamente instaurou o urbanismo com um saber acadêmico distinto da Arquitetura, conforme escreveu Durand (1989, p.151) "*O paisagismo no Brasil começou praticamente com Burle Marx; o urbanismo com Atílio Correia Lima, autor do plano de Goiânia*".

[1100] - Pelo movimento deflagrado na ENBA por Lúcio Costa, enquanto diretor, passou a ser uma referência imprescindível no ensino da Arquitetura no Brasil. Conforme Durand (1989, p.153).*"A reforma curricular elaborada no Rio de Janeiro, enormemente coadjuvado pela repercussão interna e externa da série inicial dos projetos 'modernistas' do grupo de Lúcio Costa, acabou se convertendo em paradigma pedagógico para os cursos de arquitetura que se montaram em várias capitais no segundo Pós Guerra. Entre eles, as faculdades de Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife, além dos cursos que se descartaram de escolas politécnicas como ocorreu no Mackenzie e na USP, ou ainda em Salvador*". Evidente não é possível silenciar o seu projeto urbanístico de Brasília.

Estado[1101], sob a direção do engenheiro Torres Gonçalves. No Instituto de Belas Artes, na cadeira de Arquitetura Analítica[1102], ele realizou a conexão entre as Artes Plásticas (técnico e superior), Arquitetura (técnico e superior)[1103] e a Escola de Engenharia (Civil).

Em 1939, Ernani participou da criação do Curso Técnico de Arquitetura no qual lecionou essa disciplina. A criação efetiva do Curso Superior de Arquitetura foi indicação de Ernani Corrêa, em 1942*: "IX – Por indicação do conselheiro Ernani Dias Corrêa, discutiu-se favoravelmente a creação do Curso de Arquitetura. Entretanto, ficou resolvido que se procedesse a estudos mais demorados, antes de se decidir em definitivo*"[1104]. A efetiva implantação teve de aguardar a conclusão do prédio que o IBA-RS e as naturais vacilações diante da algo que se sabia ter graves conseqüências nos enfretamentos que traria com a universidade local.

A aprovação plena do curso superior pelo CTA pela Congregação do IBA-RS aconteceu no dia 29 de setembro de 1944[1105] e instalado no início do ano escolar de 1945*[1106]*. O quadro docente do IBA-RS começou a ser reforçado por professores

---

[1101] - Ernani era formado pela ENBA como arquiteto-engenheiro Esse título foi atribuído devido a cadeiras de engenharia que teve na composição curricular. Estabeleceu-se com escritório de arquitetura e construção em Porto Alegre na firma ' *Architectura – Construção de Ernani Corrêa, com escriptório techinico a rua Dr. Flores, 58b*'. Essa foi anunciada em todas as cinco edições da revista quninzal *Madrugada* no final de 1926**. [F5. 020]**. Tornou-se funcionário da Secretaria Estadual de Obras. Nessa função trabalhou no planejamento urbano da cidade de Iraí, Arroio do Meio e na Vila Floresta em Porto Alegre. Fez um estágio na Europa para planejar o Balneário de Iraí**[F4. 006a]** e **[F4. 006b]**. Realizou a primeira exposição de Arquitetura do Rio Grande do Sul. Escreveu e publicou artigos e um tratado - Ernani publicou em o '**Manual do Engenheiro Corrêa-Barcellos**' Porto Alegre : Globo, 1939, no qual os dois não só abordam questões técnicas, mas também a legislação da Secretaria de Obras, na época, dirigida pelo engenheiro Torres Gonçalves. Tenta dar coerência e identidade entre o engenheiro, arquiteto e o artista plástico, ao campo de sua formação, insistindo na distinção de competências e limites CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. -Arquivo **F4 – F5.**

[1102] - Programa da cadeira: Arquitetura Analítica Ernani Corrêa *{145Progr}*

[1103] - A Arquitetura Analítica foi colocada entre Arquitetura e Artes Plásticas na reforma da ENBA pelo Decr. Fed. nº 22.897, de 06.07.1933, art. 1º § 5º- "*Conquanto comuns aos dois cursos, as cadeiras de História da Arte, Desenho, Modelagem e Arte Decorativa, pertencerão, para os efeitos desta reorganização, ao Curso de Pintura, Escultura e Gravura e a Arquitetura Analítica ao Curso de Arquitetura*". "*Conquanto comuns aos dois cursos, as cadeiras de História da Arte, Desenho, Modelagem e Arte Decorativa, pertencerão, para os efeitos desta reorganização, ao Curso de Pintura, Escultura e Gravura e a Arquitetura Analítica ao Curso de Arquitetura*".

[1104] - Livro nº II das atas do CTA-IBA-RS f.13f sessão de 27.05.1942

[1105] -, Houve um intenso trabalho no âmbito estadual segundo Riopardense de Macedo *"Quatro dias após a aprovação plena da Congregação é lavado ao supremo mandatário do Estado uma exposição de motivos e uma solicitação de apoio*" com reportagens no Correio do Povo nos dias 03.10. 1944 e 07.10. 1944. RIOPARDENSE de MACEDO, Francisco. «30º Aniversário do Ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul : O Primeiro Curso de Arquitetura» in **Correio do Povo**: Porto Alegre, Nov. dez 1974. dia 10.11. 1974, p.27 .

[1106] - *No* Currículo de Ernani Dias Corrêa –s/d, f.12, pasta funcional – AGIA-UFRGS consta que *"em 21 de setembro de 1944 o diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, bacharel Tasso Bolívar Dias Corrêa convocou o Conselho Técnico administrativo, do qual fazia parte o Arq. Ernani para propor a criação do Curso de Arquitetura nos moldes da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo aprovada a proposta. Em 29 de setembro de 1944 pela Congregação do Instituto de Belas Artes do*

vindos de diversas áreas do ensino superior, como é possível verificar no quadro a seguir.

| Currículo do Curso de Arquitetura | | |
|---|---|---|
| ANO | DISCIPLINA | PROFESSOR |
| **1º** | Matemática Superior | Ary Nunes Titböehl |
| | Geometria Descritiva[1107] | Ney Chrysostomo da Costa |
| | História da Arte – Estética | Ângelo Guido Gnochi* |
| | Desenho Artístico | Fernando Corona* |
| | Arquitetura Analítica | Ernani Dias Corrêa |
| | Modelagem | Fernando Corona* |
| | | * Obs: as cadeiras de Desenho Artístico e Modelagem e História da Arte- Estética, são dadas pelos professores catedráticos do Curso de Artes Plásticas, de acordo com o que foi aprovado pelo Conselho Nacional de Educação. |
| **2º** | Mecânica Racional Grafo Estático[1108] | Frederico Werner Hugo Grundig |
| | Sombras – Perspectiva – Estereotomia | José Lutzenberger |
| | Materiais de Construção – Estudo de Solo | Ney Chrysostomo da Costa |
| | Arquitetura Analítica | Ernani Dias Corrêa |
| | Composição de Arquitetura | Edgar Albuquerque Graeff (contratado) |
| | Teoria da Arquitetura | |
| | | |
| **3º** | Resistência de Materiais – Estab. Das construções | Frederico Werner Hugo Grundig |
| | Técnica de Construção – Topografia | -------- |
| | Física Aplicada | Luiz Arthur Ubatuba de Faria |
| | Composição Decorativa | José Lutzenberger |
| | Composição de Arquitetura | Edgar Albuquerque Graeff (contratado) |
| | | |
| **4º** | Concreto Armado | -------- |
| | Legislação – Economia Política | Max Waldemar Lübke[1109] |
| | Higiene da Habitação-saneamento das cidades | Luiz Arhur Ubatuba de Faria |
| | Arquitetura no Brasil | Ernani Dias Corrêa |
| | Grandes composições de Arquitetura | Demétrio Ribeiro Netto |
| | | |
| **5º** | Sistemas estruturais | Fernando de Azevedo Moura |
| | Organização do Trabalho Prático Profissional | Max Waldemar Lübke[1110] |
| | Urbanismo – Arquitetura Paisagística[1111] | |
| | Grandes Composições de Arquitetura | |

Fonte: Pasta do Prof. Ernani Dias Corrêa***{148CURR}***. Folha avulsa datilografada na forma aqui reproduzida.

**Gráfico 06 - Currículo do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes**

Na metade do século XX havia no Brasil apenas seis cursos[1112] superiores de Arquitetura, enquanto no final desse século, existiam somente no Rio Grande do Sul,

---

*RGS foi aprovado o Regimento Interno e nomeados os professores do Curso de Arquitetura, sendo o Arq. Ernani Corrêa, nomeado para a cadeira de 'Arquitetura Analítica'. O curso de Arquitetura começou a funcionar no ano seguinte com 25 alunos matriculados"*. Currículo de Ernani Dias Corrêa –s/d, f.12, pasta funcional – Arquivo IA

**1107 -** Geometria Descritiva Prof. Ney Crysóstomo da Costa 1971***{122Prog}***

**1108 -** Matemática, Mecânica Racional e Geometria Analítica 1951. ***{090Progr]***

1109 - **[F1.046]** LUBKE, Waldemar Max CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1110 - **[F1.064b]** LUBKE, Waldemar Max CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1111 - Programa da disciplina de Paisagem Urbana : Carlos Maximiliano Fayet ***{097Progr}*** **e** ***{157Progr}***

doze cursos superiores de Arquitetura e nenhum curso técnico específico desse saber. O curso de Urbanismo do IBA-RS foi proposto numa reunião do Conselho Técnico Administrativo do IBA-RS no dia 28 de março de 1947.

> *"O senhor diretor propoz ao Conselho a abertura do Curso de Urbanismo; esclareceu que o Instituto obtivera do Conselho Federal pelo decreto Federal, pelo decreto-lei nº 19.991, de 26.11.1945, 'autorização para o funcionamento do outro curso de Arquitetura e Urbanismo'; que agora, porém pela nova organização dada aos Cursos de Arquitetura, no país, o Curso de Urbanismo, passa a constituir um curso à parte, com uma seriação de dois anos: que independente como se tornara, achava que se poderia abrí-lo ainda este ano, que havia alguns candidatos interessados nesse curso, sendo todos engenheiros do Governo, os quais estando exercendo funções de urbanistas, solicitavam à Direção, com muito empenho, que se inaugurasse já o novo curso, como medida que viria beneficiar grandemente a própria administração pública. O Conselho aprovou unanimemente"*[1113].

Esse curso funcionava como uma espécie de aperfeiçoamento e desdobramento da disciplina do de *Urbanismo* que constava no 5º ano do Curso de Arquitetura. Era oferecido tanto para arquitetos como para engenheiros. O desdobramento do seu currículo de dois anos era atendido por um quadro docente especializado.

| ANO | DISCIPLINA | PROFESSOR |
|---|---|---|
| **1º** | Teoria e Prática dos Planos da cidade I | Edvaldo Pereira Paiva |
| | Evolução Urbana I | Edvaldo Pereira Paiva |
| | Higiene da Habitação, Saneamento das cidades | Luiz Arthur Ubatuba de Farias |
| | Urbanologia, etc | Luiz Arhur Ubatuba de Farias |
| | | |
| **2°** | Teoria e Prática dos Planos da Cidade II | Edvaldo Pereira Paiva |
| | Evolução urbana II | Edvaldo Pereira Paiva |
| | Arquitetura paisagística | Luiz Arthur Ubatuba de Farias |
| | Organização social das cidades | Luiz Arhur Ubatuba de Farias |
| | Administração Municipal | Max Waldemar Lübke |

Fonte: Livro de Atas nº 2 do CTA f. 65v. 28.03.1947

**Gráfico 07 - Disciplinas e professores do Curso de Urbanismo do Instituto de Belas Artes**

[1112] - Disciplinas e currículos das 6 Fac.s de Arqu. do Brasil em 1950*{111DISC}*

[1113] - Livro de Atas n º 2 das Atas do CTA, 28.03.1947 - f. 65f e 65v.

Existia nesse curso a prática dos seminários com o professor visitante, além dessas disciplinas e docentes. Um desses seminários aconteceu no mês de julho de 1948, ano em que a primeira turma de Urbanismo concluía o seu curso. Esse seminário[1114], conduzido pelo arquiteto-urbanista Prof. Maurício Cravotto[1115], era dirigido especificamente aos cinco alunos de Urbanismo[1116]. Mas ele foi aberto aos trinta e cinco matriculados no Curso de Arquitetura[1117] que estavam chegando ao seu 4º ano[1118]. No sentido institucional, o seminário envolveu o Instituto e a cultura platina[1119] e nesse envolvimento era apenas um evento dessa relação como o Prata[1120], pois no ano anterior uma delegação de dirigentes, docentes e estudantes foi à Argentina e ao Uruguai[1121].

### *4.2.2 – O IBA-RS e o saber específico da Arquitetura.*

A história do ensino da Arquitetura no Rio Grande do Sul foi marcada pela pertinaz atitude de Tasso Corrêa ao enfrentar a Escola de Engenharia que também passou a implementar o seu Curso de Engenheiro-Arquiteto[1122] a partir de 1944. A posição do diretor do IBA-RS poderia até estar equivocada. Mas a distinção entre os dois campos, lançada por Tasso Corrêa, trouxe índices para a Arquitetura que lhe

---

1114 - Aulas do Curso de Urbanismo: Prof. Maurício Cravotto*{101AULA}*

1115 - Entre as obras projetadas e executadas de Maurício Cravotto, está a prefeitura de Montevidéu, com seu entorno urbano.

1116 - Correio do Povo. Porto Alegre 03.07 até 07.07.1948 (recorte do livro do CATC).

1117 - **[F2. 037]**, **[F2. 038]**, **[F2. 039]**, **[F2. 040]**, **[F2. 041]**, **[F2. 042]**, **[F2. 043]** e **[F2. 044]** Grupo de alunos Curso de Maurício Cravotto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

1118 - **[F2. 037]** Aula«Grandes Composições»Prof Cravotto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

1119 - Essas relações foram ainda pouco estudadas. Como essas relações não foram institucionalizadas e por várias outras razões, muitas pistas desse estudo foram apagadas. Para ficar apenas no primeiro grupo, que atuou no curso de Arquitetura no Instituto, é necessário, além das viagens e seminários eventuais, estudar os três espanhóis do Instituto que entraram no estado devido à cultura platina. O primeiro foi Fernando Corona que chegou a Porto Alegre em 1912. O seu pai, Jesus Maria Corona, estava em Porto Alegre, porque fora contratado em Buenos Aires. A entrada de Luiz Maristany Trias também foi via Buenos Aires. Em 1942 junta-se aos dois, o pintor Benito Castañeda **[F4. 044.7]** CASTAÑEDA: interior da Igreja. Rosário. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **[F4. 044.7]**

1120- A presença platina no Rio Grande do Sul se fez sentir mais na metade do sul do estado. Como pintor Petrucci declarou que *"A influência do Prata não ficou aí. Um tio avô de Petrucci – Gerardo Grasso – vivia em Montevidéu, onde virou maestro de bandas militares e compositor de marchas. 'Meu pai ia até lá para visitá-lo periodicamente, e trazia gravuras da Editora Goupil, uma empresa francesa que editava reproduções de artistas plásticos europeus'"*. in Gastal, 1997, p.6 depõe o pintor Petrucci, as cidades de Pelotas e de Rio Grande sempre sofreram influências diretas da arte praticada na Bacia do Prata. A presença platina ali é inconteste.

1121 - ***{087Catc}*** Centro Acadêmico Tasso Corrêa: recortes de jornais . Existe o caso do professor Ney Chrisóstomo da Costa, docente do Curso de Arquitetura do IBA-RS, que foi vítima de um lamentável incidente ao ser retido na fronteira da Argentina e impedido de entrar no país, por ser portador de um defeito físico.

1122 - Silva et Soares, 1992 p.77.

conferiram visibilidade e uma legitimação profissional ao arquiteto. Essa busca de um currículo autônomo, que não fosse mero aperfeiçoamento de outras áreas, o encaminhamento e as carreiras dos alunos formados pelo Instituto, são alguns dos índices do rumo do saber autônomo da Arquitetura no Rio Grande do Sul . O conflito entre engenheiros e arquitetos pode ser índice da busca do saber autônomo do arquiteto, mas foi também luta pelo poder, sustentada por razões materiais, evidenciadas por Demétrio Ribeiro, um dos docentes do IBA-RS[1123].

Vai longe o tempo em que se argumentava e sustentava que a constituição de uma Faculdade de Arquitetura era possível pelo puro 'entrosamento' eclético das Artes Plásticas e dos conhecimentos técnicos da Engenharia, como se constata nas representações otimistas do ofício nº 3.751, de 24 de novembro de 1949, da Reitoria da URGS[1124]."*Entrosar [...] o ensino de Arquitetura com as cadeiras fundamentais e técnicas da Escola de Engenharia e as disciplinas artísticas do Instituto de Belas Artes*".

Estava novamente em jogo a falsidade da escolha denunciada por Maritain, quando aparentemente há necessidade de optar entre *arquitetura para o povo* ou *arquitetura para a arte.* Com o filósofo, há necessidade de reconhecer a autonomia do saber arquitetônico, tanto diante do arquiteto-técnico como do arquiteto-artista. Por sua própria natureza, a complexidade dos saberes e dos valores envolvidos na Arquitetura exigem uma consciência e capacidades peculiares na escolha dessas competências e limites[1125].

O saber da Arquitetura constitui uma parcela significativa no processo civilizatório no Rio Grande do Sul. Esse saber teve sentido na medida em seus agentes estiveram para além do problema da '*obra projetada'* e da '*obra construída'* para atingir o saber humano no patamar em que Aristóteles (1973: 343) o colocou,

---

[1123] - Demétrio Ribeiro professor do Curso de Arquitetura do IBA-RS e depois da Faculdade de Arquitetura, localiza (1994, p.13)O, *"no fundo, esse preconceito tinha uma base material concreta, explicação real da oposição da Escola de Engenharia ao ensino autônomo de Arquitetura. As firmas construtoras habituadas à baixa remuneração dos arquitetos autodidatas discriminados pela legislação profissional temiam encarecimento da mão-de-obra técnica, e possíveis competidores".*

[1124] - Currículo de Ernani Dias Corrêa s;d *{148CURR}.*

[1125] - Ao historiar as academias de artes, Pevsner destaca aquelas que incluíam ou não o ensino da Arquitetura. Distingue (1982, p.84, nota 51) que "*uma das maiores diferenças entre o sistema de Roma e daquele de Paris é a que a Accademia di S. Luca incluiu o ensino arquitetônico, enquanto que em Paris as questões arquitetônicas foram delegadas para uma academia espacial, a Academie Royal d'Architecture, que foi fundada por Louis XIV em 1671*".

quando escreveu, que "*a origem da arte está no que produz e não no que é produzido*". Resultado de um processo educativo que tende ao '*vir-a-ser'* de um saber arquitetônico, por ele flui um poder que depende das convicções do profissional e a expectativa do exercício e da ética dessa área de conhecimento[1126]. É incontestável que a pessoa dedicada a prática da Arquitetura se torne um cidadão, com um saber diferente e privilegiado entre os demais fazeres humanos[1127], cabendo-lhe um saber, uma potência e um direito.

No espaço civilizatório sulino cabe a Ernani Dias Corrêa[1128] esse saber, potência e direito constituir-se como cidadão e uma ponte entre as Artes Plásticas, da Engenharia e da Arquitetura. O saber das artes foi assimilado por Ernani na sua passagem pelo curso de Arquitetura da ENBA[1129]. Exerceu a sua competência como urbanista na sua ação entre engenheiros da Secretaria de Obras do Estado. Trabalhou na institucionalização inaugural do ensino da Arquitetura como um campo com direito à autônomo no Rio Grande do Sul. Ernani tornou-se catedrático da cadeira de Arquitetura Analítica em 1946[1130], cadeira que ele já vinha exercendo interinamente desde o dia 15.05.1936 no Curso de Artes Plásticas. Em maio de 1947, num órgão impresso dos estudantes do IBA[1131], ele distinguiu as competências dos diplomas que seriam expedidos pelo Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes daqueles do curso da Escola de Engenharia. Ao contrário do seu irmão Tasso Corrêa, ele foi conciliador e eclético, priorizando o cidadão[1132] antes dos seus cargos. Ele estava a

---

[1126] - Athos Damasceno possuia uma percepção desse processo educativo, despenhado pela Arquitetura e pelo Urbanismo em Porto Alegre, ao afirmar "*Assisti a esta cidade de maneira curiosa. Em 1920, por exemplo, a cidade parecia uma cidade velha. Hoje, com quase 200 anos, ela me parece nova, remodelada, modificada*" in SONDERMANN, Susana «Athos Damasceno Ferreira: "herói é o homem de todos os dias" » Correio do Povo. Porto Alegre : Caldas Júnior, 22. 12. 1974, p. 23.

[1127] - Até o presente ainda não houve uma pesquisa, muito menos um '*catalogue raisonné'* das obras e da carreira dos arquitetos cuja formação começou no vestibular de Arquitetura no Curso mantido pelo IBA-RS.

[1128] - **[F2. 057] [F2. 057. a]** e **[F2. 057.b]** LOCATELLI: Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1129] - O título que recebeu na sua formação na ENBA foi o de Engenheiro-Arquiteto. No seu currículo do Arquivo do Instituto ele tenta explicar a origem desse título e as razões de não estar em conformidade como ele.

[1130] - O currículo de Ernani Dias Corrêa, assinala que "*em 1º de janeiro de 1946. O interventor Federal Samuel Figueiredo da Silva nomeou o Arq. Ernani Dias Corrêa para exercer o cargo de professor catedrático da cadeira de Arquitetura Analítica e Arte Decorativa dos Cursos de Artes Plásticas e Arquitetura do Instituto de Belas Artes*" .

[1131] - O pesquisador tomou conhecimento desse material conceitual através do Currículo de Ernani Dias Corrêa. Sem ter localizado esse órgão impresso no Arquivo .

[1132] - Poderia-se atribuir a Ernani o título de '*cidadão do mundo*' pela sua iniciativa em cultivar e propagar o Esperanto do qual ele se tornou fervoroso e criador e presidente da sociedade para a qual conseguiu uma sede em Porto Alegre.

frente à categoria dos arquitetos locais no dia 19 de março de 1948 para criar e ser eleito o presidente da seção do IAB-RS.

> "*Convocado pelo Prof. Tasso Corrêa, e com a presença de nove arquitetos do Rio Grande do Sul, foi criado o Departamento do IAB-RS numa reunião no dia 19 de março de 1948, no Instituto de Belas Artes, sendo Ernani Dias Corrêa escolhido seu primeiro presidente*"[1133].

A Arquitetura possui um acumulado razoável de elementos de um sistema em Porto Alegre e que era amparado por essa nova categoria. A partir do seu saber específico, devido ao acumulado das suas pesquisas e experiências, a Arquitetura possuía competência para configurando a sua autonomia e pleitear um lugar institucional em Porto Alegre entre os demais saberes universitários. Essa competência vem acrescida pelo fato de constituir uma Faculdade e não um Instituto. Como tal está lidando com um campo profissional estabelecido e o que IBA-RS não possui como meta compulsória  Na medida em que o campo da Arquitetura interagia com as Artes Plásticas  no IBA-RS, os limites e o seu poder  podia acrescer a vantagem de operar numa competência interna mais ampla,  que lhe impunham uma atualização da inteligência mais ágil. Em Porto Alegre a sua autonomia estava mais exposta e presa ao mercado, numa cultura entrópica e enfrentando a concorrência com os saberes técnicos, considerados hegemônicos na área.

Os dois Cursos de Arquitetura de Porto Alegre, depois de duros confrontos, resolveram se reunir. Em maio de 1948, Ernani Dias Corrêa[1134] participou de uma Comissão[1135] convocada pelo reitor Armando Câmara para estudar e equacionar esse problema. Nessa comissão, Ernani propôs a criação da Faculdade de Arquitetura, o

---

[1133] - 19.03.1948 -  Currículo de Ernani Dias Corrêa, f. 14, s/d

[1134] - Ofício do Reitor datado de 05.05.1949 endereçado a Ernani Dias Corrêa  "*Apraz-me agradecer a V. Excia,. Em nome da Universidade, a valiosa cooperação, que se dignou de prestar, participando  do trabalho da Comissão incumbida de um ante-projeto de fusão de Arquitetura, do Instituto de Belas Artes (I.B.A) e da Escola de Engenharia*" .  .

[1135] -  Os historiadores da UFRGS Silva e Soares ao consultarem os documentos  da Reitoria, anotaram (1992, p. 102) que "*a Comissão designada para o estudo do projeto da fusão era integrada pelo professores Leovigildo Paiva, presidente, Lelis Espartel, Duílio Bernardi, João Baptista Pianca da Engenharia, Fernando Azevedo Moura, Demétrio Ribeiro e Ernani Dias Corrêa do Belas Artes*".

que foi aceito por unanimidade[1136]. A reitoria extrapolou sua competência ao extinguir os Cursos de Arquitetura da Escola de Engenharia e o do IBA-RS através do ofício nº 3.751 do dia 24 de novembro de 1949. No final de 1950, com a Lei Federal nº 1.254 no dia 04 de dezembro de 1950 foi ordenada a criação da Faculdade de Arquitetura pela junção dos dois cursos existentes em Porto Alegre[1137]. Quatro dias após, Ernani Dias Corrêa foi nomeado professor da Escola de Engenharia, pelo Presidente da República [1138]. Ernani passou a lecionar a disciplina Arquitetura Analítica em três cursos diferentes (Escola de Engenharia, Instituto e Faculdade de Arquitetura). Reuniam-se condições para criar a autonomia do campo de Arquitetura [1139].

O conjunto desses atos, possuía validade jurídica na medida em que ambos os campos de competência e as respectivas unidades pertenciam à esfera federal. Para reforçar essa legislação foi emitido o Decreto Federal nº 29.310 em 28 de fevereiro de 1951 que '*concede o reconhecimento aos cursos de Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Belas Artes*'. Na metade do século XX a cultura brasileira possuía muitas iniciativas e forças que favoreciam a emergências da Arquitetura[1140]. É o que próprio Ernani Corrêa diagnostica para a arquitetura brasileira em 15.11.1947. *"A arquitetura contemporânea brasileira é considerada a mais avançada do mundo, pelos mais eminentes arquitetos e criticos-estetas do estrangeiro"*[1141]. Ernani estava escrevendo dez antes de Brasília. A visão otimista de Ernani enxergava a potencialidade de uma verdadeira exportação da arquitetura brasileira, e que também não se concretizou[1142].

---

[1136] - Sobre a idéia da fusão dos dois cursos de Arquitetura, o currículo de Ernani Dias Corrêa, remete para entrevista dada por ele ao órgão da Juventude Universitária Católica '*Universitas'* de agosto de 1949.

[1137] - Relatório do Reitor Alexandre M. Rosa ao CONSUN sobre o IBA*{114Relat}*.

[1138] - O currículo de Ernani Dias Corrêa anota que "*o Presidente da República, Getúlio Vargas, nomeou Ernani Dias Corrêa, ocupante do cargo de Professor catedrático de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia do RGS, para exercer, a partir de 08 de dezembro de 1950 cumulativamente o cargo de catedrático da cadeira de Arquitetura Analítica do Instituto de Belas Artes* "

[1139] - Sugestões para nova seriação dos cursos de Arquitetura {*112Progr}*- e Programa e fundamentação teórica da Arquitetura *{113Progr}.*

[1140] - *Durand enuncia (1989, p. 2950 as razões materiais e políticas pelas quais '* a Arquitetura foi a 'prima rica' das artes plásticas no Brasil, na fase que vai de Capanema a Kubitschek, ou seja, da implantação dos princípios de Le Corbusier no Brasil. Uma série de grandes encomendas de governo, culminando com o programa de Brasília, garantiram realizações notáveis e os arquitetos, então em pequeno número, puderam criar suas faculdades próprias e modelar o ensino de arquitetura segundo os princípios de Le Corbusier".

[1141] - *Correio do Povo*, dia 15.11.47 (recorte do arquivo do CATC).

[1142] - Frota, 1997.

O IBA-RS viu diminuir a sua força e a sua representatividade com a perda do curso de Arquitetura. O que não poderia ser previsto, na reprodução do saber arquitetônico, era que as forças entrópicas e repetitivas fossem alimentadas por interesses que desmantelaram e aniquilaram, pelo golpe de 1964, toda essa seiva vital acumulada até aquele momento. Demétrio Ribeiro, um dos fundadores do Curso de Arquitetura do IBA-RS e docente da Faculdade de Arquitetura conseguiu expressar esse momento afirmando que "*a ditadura entreguista fez em quinze anos para subordinar a cultura aos interesses de um modelo sócio-econômico de dependência, redundou numa espécie de genocídio cultural de uma geração inteira*" (in Durand, 1989, p. 268). Os expurgos, particularmente severos com o campo da Arquitetura, foram a parte visível, desse genocídio[1143].

### *4.2.3 – A qualificação do estudante de artes plásticas pelas novas opções curriculares.*

A hegemonia no Instituto, que antes pertencia ao campo da Música, passou para as Artes Plásticas. Ela foi conseqüência tanto pela acentuada elevação do número dos estudantes como pela qualificação docente e discente. No espaço das Artes Plásticas, o número de matriculados na Arquitetura igualou-se ao do CAP. Essa atração pode ser explicada pela industrialização do país, que fornecia ao arquiteto uma nova infra-estrutura. A categoria profissional dos arquitetos passou a gozar muitas outras alianças nas áreas da técnica, da economia, da política e dos intelectuais.

Com a introdução do Curso de Arquitetura, se repete no IBA-RS o que havia acontecido no Rio de Janeiro[1144]. Devido ao aumento desses alunos na ENBA, ela teve de caminhar rapidamente, a partir de 1945, para um curso autônomo para os

[1143] Na Faculdade de Arquitetura ocorreu o maior número de cassações na Universidade, depois da Faculdade de Filosofia. Na primeira leva, em 1964, foram aposentados compulsoriamente os arquitetos Demétrio Ribeiro Neto, Enilda Ribeiro, Edgar Albuquerque Graeff, Edvaldo Paiva e Nelson Souza. A segunda leva atingiu em 1969 os nomes Ernesto Antônio Paganelli, Ari Mazzini Canarin e Carlos Maximiliano Fayet[1143]. A maioria havia sido, ou docentes ou alunos do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes. No Instituto Luis Fernando Corona[1143] foi o único a receber essa punição. Também havia sido ex-aluno desse Curso e na época professor de Perspectiva e Sombras do IBA-RS. Punição que atingiu emocionalmente seu pai, Fernando Corona, já retirando através aposentadoria compulsória por idade. É uma pequena parte daquilo que ficará para sempre invisível nesse genocídio cultural.

[1144] - Na ENBA em 1927, alguém que se julgava competente em arquitetura, planejava a instituição conforme essa ótica de gerenciamento e subordinando escultores e pintores aos seus projetos. O docente da ENBA, Modestino Kanto colocou a sua relação com o arquiteto José Mariano Filho, que era o seu diretor, nesses termos: "*As artes plásticas vivem no Brasil asphixiadas pela architectura, que atrophia, sobretudo a estatuária. O esculptor, no Brasil, é o operário, o assalariado emquanto o architecto é doutor, o homem de annel e canudo, que se fórma para mandar*" na entrevista com Costa (1927, p.230). Esse poderia ter sido também o caminho no IBA-RS.

arquitetos[1145]. Durand, (1989: 147) comenta "*como se sabe, o ensino de arquitetura envolve a participação de engenheiros, e estes na época saíam de escolas socialmente bem mais seletivas do que dos arquitetos, acontecendo o que o pintor Modestino Kanto pressentia em 1926: sua conversão em uma 'Academia de Arquitetura"*. O poder institucional dos artistas plásticos corria o risco de sucumbir diante do poder dos arquitetos.

No caso específico dos alunos do Curso Técnico de Arquitetura, eles pagavam[1146] o seu estudo no Instituto. Eram autônomos financeiramente, pois trabalhavam como técnicos na administração pública tanto municipal com estadual. Além disso, apresentavam, assim, uma certa intimidade com o poder e do núcleo das decisões políticas do setor público e privado. No setor público esse núcleo de decisões tinha encontrado no Rio Grande do Sul um locus na Secretaria de Obras Públicas, do qual Ernani Corrêa era funcionário graduado. Isso sem falar que "*a urbanização no Brasil, em moldes modernos dá-se antes da industrialização propriamente dita"*, como Kern escreveu (1985: 14). O conjunto dessas possibilidades que se abria para o Urbanismo tornou atrativo o espaço que o IBA-RS oferecia aos egressos do Curso de Engenharia.

*Nos estudos sistemáticos se deu pouca atenção à diferença da urbanização no Brasil, comparada com aquela dos centros hegemônico, dos quais se importou muita doutrina arquitetônica e urbanística. As cidades brasileiras incharam em conseqüência das crises do setor agrário, do incremento dos setores terciárias, dos serviços públicos, necessários à metrópole e não seguindo a clássica doutrina originária de outras culturas[1147]. Nesse diagnóstico deu-se atenção apenas ao aumento do serviço público. O estudante de Arquitetura se agarrava a esse item que lhe garantia a sobrevivência. Mas o profissional que abrisse os olhos para o aspecto social, como*

---

[1145] - No início da República haviam se formado na ENBA, entre 1890 e 1900, apenas três arquitetos, segundo Durand. (1989 : 69). Depois da Segunda Guerra Mundial, os estudantes matriculados no Curso de Arquitetura, não pararam de crescer e que segundo Antônio Cunha *"os alunos matriculados em arquitetura no país eram, em 1945, apenas 64; no ano seguinte somavam 546, atingindo a 1.189 em 1950. Entre 1950 e 1960 esse úmero girou de 1.500 a 1.600, o que alimentou ritmo firme e crescente" (in Durand 1989:153).* Durand identifica (1989, p.73) a emergência de um novo poder nas artes plásticas onde *"entre os artesãos e pintores comumente de origem popular, e as moças aprendizes de desenho e pintura das famílias de elite, geralmente condenadas ao amadorismo sem vigor, surgiu uma nova categoria – os arquitetos – de condição social privilegiada e com investimentos de carreira mais pesados, visto que voltados para a direção de um processo industrial que mobiliza grandes somas de recursos: a construção civil".*

[1146] - Taxas e emolumentos pagos pelos alunos no ano de 1945. ***{092Taxas}***

[1147] - Faoro 1975, pp. 85 e 677.

*das crises do setor agrário, corria sérios riscos de não permanecer no seu posto público.*

*O grande conflito veio da concorrência que esses estudantes tiveram de enfrentar no frágil mercado imobiliário. Os engenheiros lançaram a designação de '*vermelhinhos*' sobre a nova massa de pressão dos arquitetos graduados em um curso superior e emergente, como categoria em Porto Alegre e que se desejava desqualificativa. Num contexto de "Guerra Fria" atribuía-se essa alcunha tanto aos docentes como discentes. Essa busca de desqualificação tinha por base algo muito mais profundo do que um simples apodo. O prof. Demétrio Ribeiro Neto, um dos primeiros professores do Curso de Arquitetura e depois da Faculdade de Arquitetura, viu nesse confronto dos arquitetos frente à Escola de Engenharia as bases materiais na disputa de mercado que os engenheiros julgavam de sua propriedade*[1148]*. Demétrio Ribeiro fez a sua formação superior num curso de Arquitetura em Montevidéu, sendo fundador tanto do Curso do Instituto como depois da Faculdade de Arquitetura da URGS. No final do século XX Ribeiro continua um dos docentes mais respeitados, tanto no plano regional*[1149] *como nacional*[1150]*.*

Quando o setor das artes e o setor das técnicas e dos ofícios resolveram, simultaneamente, colocar no mundo as suas concepções e seus suportes materiais contrários, esse conflito ganhou configurações significativas. Os dois Cursos de Arquitetura, aquele do IBA e o outro da Escola de Engenharia, protagonizaram a visibilidade social dessas concepções e suportes. A partir de 1947 o IBA-RS teve as crescentes dificuldades na relação com a Universidade de Porto Alegre e com a Escola de Engenharia. Para preservar os seus cursos de Arquitetura e de Urbanismo, o IBA-RS começou a cogitar numa *universidade de artes* do Rio Grande do Sul na qual poderia contar com a presença desses profissionais qualificados.

---

[1148] - Demétrio Ribeiro realizou uma leitura, no seu texto '***grama entre os paralelepípedos***' (1994, p.13), do que de fato estava envolvido -*"Um exemplo típico do conflito entre cultura universitária foi justamente o da criação da Faculdade de Arquitetura. No fundo esse preconceito tinha uma base material concreta, explicação concreta, explicação da oposição da Escola de Engenharia ao ensino autônomo da Arquitetura. As firmas construtoras, habituadas à baixa remuneração dos arquitetos autodidatas discriminados pela legislação profissional, temiam o encarecimento da mão de obra técnica e possíveis competidores. O próprio sucesso da arquitetura no Rio e em São Paulo reforçava esse temor. Em 1945, já fora criado um curso de Arquitetura no Instituto de Belas Artes*".

[1149] - Demetrio Ribeiro foi agraciado pelo IAB/RS com o '***Colar de Ouro***' no dia 19.03.2001 pelo trabalho em favor da classe e se destacaram por seus projetos. In *Correio do Povo*. Porto Alegre ano 106 **n º 171** de 20.03.2001 p. 5

Contudo, apesar dessa *universidade de artes* não se concretizar, a emergência da Arquitetura, a passagem do estudante de Arquitetura e a sua interação no IBA-RS contribuiu para implementar uma série de expressões de autonomia das Artes Plásticas, reforçando laços significativos internos e externos ao campo artístico. Esse fato foi devidamente comemorado em 1954 quando a iniciativa do Curso de Arquitetura do IBA-RS completava 10 anos[1151].

### *4.3 – O Instituto e o sistema das artes plásticas*

Depois de percorrer as competências institucionais internas das Artes Plásticas, tenta-se compreender a contribuições do CAP-IBA-RS, no período 1939 até 1962, quando estimulou outras instituições embrionárias para um sistema de Artes Plásticas local. Retoma-se para isso ao **conhecimento** do ***sistema das artes***, no enfoque de Bourdieu, distinguindo os elementos institucionais que atingiram um certo grau de objetividade legível no CAP do IBA-RS, entre os quais, apesar do seu aspecto embrionário, é possível incluir os salões de Artes Plásticas, a pinacoteca, o museu de arte, o muralismo, além de grupos de gravadores, fotógrafos e de expressões gráficas básicas tanto da imprensa, como para o desenho arquitetônico, de moda, de propaganda e de publicidade.

É necessário retomar a noção básica do sistema de artes resultante da circulação da arte, como efeito da concentração de poderes em instituições, antes do exame concreto dessas manifestações originárias do IBA-RS. No plano mundial, as ressonâncias do **poder** envolvidas no sistema de Artes Plásticas, enfocadas por Bulhões Garcia (1990:17 e 1992:35)**,** verifica-se o crescimento da acumulação do poder político, concentrado em alguns centros culturais e as conseqüentes reações a esse acúmulo. A primeira concentração foi necessária para desencadear o mercantilismo e depois a industrialização, mantendo-se coesa através da circulação do capital. Na França, a origem e a acumulação do poder, foi sustentada pela iniciativa

---

[1150] - Demétrio Ribeiro é referência constante nas questões políticas, sociais e estéticas que a Arquitetura suscita no meio social brasileira para AMARAL, Aracy. **Arte para que**? Preocupação social da arte brasileira. São Paulo : Nobel, 1984, 435 p.

[1151] - Arquitetura 10º Aniversário de Ensino de Arquitetura no RS. *{114Arqu}*

estatal, explicitamente na administração de Colbert[1152], o que significou também a acumulação de poder nas Artes Plásticas pela Academia Real. Essa acumulação e a legitimação das suas manifestações, realizava-se depois da Revolução Francesa, por meio da orientação do *Institut de France* e da sua *Academie des Beaux Arts* que submetia o poder das artes, institucionalizando-as. Esse poder era subtraído dos artistas com contestações cada vez mais fracas diante dessa sustentação burocrática da arte pelo Estado.

A reação contra essa acumulação do poder do Estado e a luta pela gradativa emergência de um sistema de artes autônomo, foi retomada, no final do século XIX, por artistas individuais, grupos e associações. Uma dessas associações foi a «*Sociedade Nacional de Belas Artes*»[1153] a que procurava adequar-se e regular-se pelo mercado de arte entregue à iniciativa privada. Durante a Primeira República brasileira, uma associação de artistas plásticos ganhou alguma consistência autônoma em 1919 pela *Sociedade Brasileira de Belas Artes*[1154] na linha da «*Sociedade Nacional de Belas* Artes» da França. No Brasil, a tentativa de repassar o Salão para os artistas foi reforçada pela Revolução de 1930. Através da exposição de motivos dessa intervenção que acompanha o Decreto nº 19.852 de 11.04.1931, o ministro Francisco Campos tocou diretamente nesse Salão que foi retirando do controle da ENBA e do

---

[1152] - Pevsner se dá conta (1982, p.71) de que "*para fazer com que o mercantilismo funcionasse, Colbert teve que romper os poderes locais e provinciais. Cada uma delas supunha uma considerável aumento do poder real e do governo central. Estabelecer na França o «máximo de ordem», era o objetivo primordial de Colbert. Não pensava deixar a arte e ciência fora de seus esquemas, e por isso, a criação da academia parecia o método mais promissor*".

[1153] - Monnier, ao estudar (1995, p.269) o sistema de artes na França, registra "*a origem da ruptura está na decisão dos membros do **Institut (de France)** de não reconhecer «hors concours» para os Salões seguintes os beneficiários das recompensas concedidas pelo júri da Exposição Universal de 1889. Esta decisão está bem na linha da tradição acadêmica de uma relação intransigente que corresponde cada vez menos ao mercado motivador e pluralista. Conduzidos por Meissonnier, um grande grupo de artistas criou a «SOCIEDADE NACIONAL de BELAS ARTES» fundada em 1890 por Meissonnier, Puvis de Chavannes e Rodin*".

[1154] - No Brasil Miceli descreve (1996, p.152, nota 16) às origens da *"Sociedade Brasileira de Belas-Artes (Ex 'Centro Artístico Juventus') foi criada em 1919 por um grupo de jovens artistas que ambicionavam promover um espaço institucional paralelo à Escola e ao Salão Nacional de Belas-Artes aos quais quase todos estava ligados. A entidade buscou ampliar o intercâmbio artístico com outros países latino-americanos, contribuir com medidas legais de amparo à preservação do patrimônio histórico e artístico do 'período barroco' e realizar um Salão anual sob a sua chancela institucional. Por volta de 1922, após ter conseguido uma subvenção pública regular, a Sociedade foi construindo um acervo de obras, um pecúlio para a concessão de prêmios e uma biblioteca especializada, falhando, no entretanto, em seu projeto de lançar uma revista de defesa dos 'interesses da classe artística'. Em 1924, a Sociedade administrou o concurso de maquetes para a decoração externa do novo edifício da Câmara dos Deputados, atribuindo-se os trabalhos a diversos integrantes da entidade (Modestino Kanto, Paulo Mazzuchelli, entre outros). Uma das iniciativas institucionais mais interessantes consistiu na encomenda a alguns jovens arquitetos de que procedessem a um trabalho de campo documentando a 'arte colonial mineira'. Os arquitetos Lúcio Costa e Nestor Figueiredo participaram desse levantamento que constitui um testemunho eloqüente do clima dominante de opinião que acabou modelando mais tarde a política preservacionista do governo Vargas na década de 30. Em 1926, a direção da Sociedade 'apresenta sugestões à lei que regula a entrada de obras de arte em nosso país, procurando resguardara os interesses dos artistas brasileiros, prejudicados com a avalanche de obras comerciais que aqui são recebidas, sem o menor exame técnico sobre o seu valor', instando os poderes públicos disseminar escolas de desenho em todos os estados da federação, a ornamentar 'nossas praças e jardins públicos' com esculturas de artistas nacionais, e a criar museus de arte para a aquisição de obras de artistas brasileiros*".

seu Conselho Superior de Belas Artes[1155]. No seu lugar, repassou ao controle de uma associação de artistas que possuía evidentes conexões com o Estado intervencionista.

No Rio Grande do Sul, com a urbanização[1156], o aumento de prestação de serviços e de circulação de capital, houve condições, para a acumulação e a emergência de alguns elementos institucionais do sistema de Artes Plásticas.

Nas preocupações **éticas** de Ferreira "*um sistema é condicionado, contraditório, tendencioso e opressor na prática e na representação desta prática, parece autônomo, harmônico e neutro*" (1999: 74/5) é visível também na época no Rio Grande do Sul . O poder político do Estado encontrou no IBA-RS uma instituição para orientar, a representação do um sistema de artes pelos seus agentes e prolongá-lo na reprodução educativa. Essa instituição e o sistema de artes funcionavam como amortecedores nos confrontos de grupos portadores de agudas representações antagônicas. Para trabalhar esse espaço antagônico, o artista plástico necessita uma preparação para enfrentar a complexidade dessa operação compensatória do poder. O artista encontra na escola de arte esse espaço e o tempo para trabalhar a preparação que exige essa elaboração para desenvolver a compreensão da circulação do poder e as negociações de uma homeostase equilibrada entre forças antagônicas.

### *4.3.1 - A origem e o sentido dos salões de artes plásticas.*

A origem dos salões de arte pode ser buscada nas pequenas repúblicas italianas, onde os artistas expunham coletivamente as suas obras em ocasiões especiais[1157], enfrentando o mercado e expressando a sua identidade e autonomia

---

*1155* - O primeiro ministro do MESP, Francisco Campos, separou, em 1931, os Salões anuais e o ensino das artes na ENBA *"Quando às exposições Gerais de Belas Artes, até há pouco organizadas pelo antigo Conselho Superior de Belas Artes, ressentiam-se de falta de autonomia. Excessivamente tolerante em relação aos representantes de tendências artísticas retardadas e intransigente para com as correntes de espírito moderno, não representavam, essas exposições, o verdadeiro nível de nossa cultura artística. Indispensável era, pois, que tivessem absoluta independência da Escola, confiada a sua própria organização à associações de Classe e aos próprios artistas. Só assim, se garantirá a liberdade de representação de todas as tendências, dentro do grau de rigorosa seleção"*. In Boletim do MESP, RJ, Ano I nºs **1** e **2** jun. 1931, p. 296

1156 - Maria Lúcia Bastos Kern registrou (1985, p. 14) "*a urbanização no Brasil em moldes modernos dá-se antes da industrialização propriamente dita*". Cria-se assim uma concentração populacional mas sem uma infra-estrutura correspondente, o que pode explicar a fragilidade da vida cultural brasileira.

1157 - Os estímulos que as academias de artes plásticas foram objeto de estudo de Pevsner quando afirma (1982, p.76) que "*uma característica especial da vida acadêmica era a celebração das entregas de prêmios que eram realizados em intervalos regulares. Mais uma vez a idéia vinha de Roma e em Paris foi só sistematizada*".

como cidadãos. A Academia Real da França começou, em 1667, as exposições públicas bienais (*Salon*), acompanhadas de um catálogo impresso, a partir de 1673[1158]. O texto de Denis Diderot, o '*Ensaio sobre a Pintura'* do Salão de 1765, foi um verdadeiro divisor de águas para a formação de um sistema de artes mais denso e diferenciando um papel para o observador.

No Brasil colonial não há registro dessa prática, pois o artista era súdito controlado pelo estado português e a obra era objeto de culto ainda mergulhada no contexto religioso. O Salão de Arte foi uma das primeiras formas culturais institucionalizadas pela Missão Artística Francesa. Esse grupo havia passado pelo processo da sustentação oficial da arte pelo Estado francês napoleônico e comandado por Lebreton, antigo secretário perpétuo do *Institut de France.* O artista poderia exercer de divulgar sua obra exposta no Salão e assinada com seu nome como cidadão. Tornava o seu nome e sua pessoa competente para desempenhar um papel social, político e econômico na constituição do seu observador. Debret e os seus colegas, instalaram no Brasil o seu primeiro Salão em 1829, no contexto da AIBA. Esse começou ainda limitado também aos professores e alunos da Academia. Em 1840 abriu-se para todos os artistas plásticos numa exposição pública bienal. A sua regulamentação apareceu no título V dos Estatutos da AIBA[1159] da reforma assinada em 14.04.1855 pelo ministro Luis **Pedreira** de Couto Ferraz e iniciada sob o comando de Araújo Porto Alegre.

Quando a Primeira República chegou ao seu final, existia um consenso entre os artistas, professores e críticos na condenação da forma como o Salão de Belas Artes da ENBA. Ele era conduzido pelas nefastas influências sobre a arte brasileira, como

---

[1158] - Marchán Fiz examina (1996:11/7) os vínculos entre escola e Salão, pois "*são íntimas as relações entre Academia de Arte e o Salão de Artes Plásticas. A Academia Real Francesa, constituída em 1648, por um grupo de pintores e escultores, sob a chancela real, procurou formas para se afirmar socialmente através uma exposição bienal aberta ao público a partir de 1667. Esse Salão, realizado no Salão Apolo do Palácio do Louvre, expunha apenas obras dos professores e alunos da Academia. Já no 4º evento ocorrido em 1673, ele foi acompanhado por um folheto explicativo. Esse evento se repetiu até 1765, ano em que Denis Diderot (1713-1784) publicou o Ensaio sobra a Pintura, a partir de suas observações das obras ali expostas. Essa obra é considerada fundante da crítica de arte contemporânea. Como forma de implementar o seu ideal de 'Igualdade', também nas artes visuais, a Revolução Francesa abriu o Salão de 1791 para todos os artistas plásticos*".

[1159] - Arantes do Vale examinou (1997, p. 356) a legislação da Reforma Pedreira que determinava "*as exposições públicas: De dois em dois anos, a contar do ano de 1856, se dará uma Exposição Geral pública de todos os trabalhos artísticos feitos na Capital do Império e nas províncias.*

*Art. 65 – Todos os artistas nacionais estrangeiros terão direito de expor suas obras na academia, assim como curiosos amantes das artes; uma vez que sejam aceitos pelo Júri Acadêmico*". .

acontecia na própria França[1160]. Esse Salão decadente foi condenado por Eliseu Visconti[1161]. O regulamento o colocava como um braço da Academia, interessado com a vinculação política com a iniciativa externa. Pelo decreto nº 11.749 de 1915 ele havia sido colocado sob os cuidados do Conselho Superior de Belas Artes. A '*iniciativa externa*', era constituída, de fato, pelos próprios alunos da ENBA e que misturavam o público e o privado, ostentando apenas divisões internas, como observa Modestino, oito anos após a fundação dessa sociedade civil[1162], que reunia de fato os interessados nesse Salão. A conexão formal entre os Salões e a instituição de arte – Academias, Escolas e Institutos – já havia sido desfeita na França ao longo de século XIX. No Rio de Janeiro, a conexão entre ENBA e Salões, foi desfeita ao longo da década de 1930, quando a Escola foi integrada na universidade e os seus salões foram confiados pelo Estado preferencialmente para associações de artistas[1163].

Uma série de eventos, intitulados de "*Salões*", foram realizados em Porto Alegre tanto pela iniciativa privada, como pública. O jornal *Gazeta do Comércio* de Artur Pinto Rocha,[1164] manteve um deles, entre os dias 01 e 24 de março de 1903[1165]. O Salão de Outono[1166] foi realizado na prefeitura municipal de Porto Alegre pela «***Sociedade Rio***

[1160] - Essa intimidade com o poder, segundo Monnier (1995 p. 131) faz com que *"a aceitação no Salão consagra o artista como profissional. Quando o artista foi formado na Escola de Belas Artes é no Salão que ele encontra os clientes e encomendas do Estado"*

[1161] - Visconti , que era um docente da ENBA, mas crítico ao Salão, afirma (in Costa 1927, p. 80) .que *"na Escola de Belas Artes o principal mecanismo de estímulo é o 'salon' anual, com a sua organização de aparelho que premia e recompensa. A primeira vista, parece que está muito bem. Em detalhes, porém, é condenável. O 'salon' estabelece prêmios e vantagens, que são conferidos por um 'júri' composto na maioria de professores da Escola. Veja a que não ficam sujeitos tais julgamentos, desde que o professor pode ser, simultaneamente, juiz, expositor e mestre dos expositores"*.

[1162] - Os confrontos dessa associação de artistas, que concorriam no Salão Nacional, foi evidenciado por Modestino ao dizer (in Costa.1927 p.233).que "*tem sido muito atacado, ultimamente, a Sociedade Brasileira de Belas Artes. Não há razão para tanto. Alguns dos atacantes, como Edgard Parreiras, abandonaram a Sociedade, justamente, quando ela ia começar a produzir boas obras, entrando num regime de trabalho. Não é tanto como afirma Parreiras, a Sociedade de Belas Artes, uma sociedade de alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Realmente, já houve um tempo em que eles ali se aboletavam, mas isto passou de moda e já agora começa a reação que será benigna porque visa levar para o nosso grêmio somente os artistas que estejam 'oficializados' pelo envio recebido no salão*".

[1163] - Esse predomínio externo à Escola está explícito no Decreto-Lei n. 22.897 de 07 de julho de 1933 que diz no seu "*Art. 44 – As exposições gerais de Belas Artes passarão a ser organizadas pelo Conselho Nacional de Belas Artes, sob as designações de Salão Nacional de Belas Artes e de Salão Nacional de Arquitetura. Parágrafo único. O juri de qualquer das seções dos salões, de que trata êste artigo, será constituído por cinco membros, dos quais três serão escolhidos pelo Conselho Nacional de Belas Artes, e dois outros eleitos pelos expositores de respectiva seção*".

[1164] - Enciclopédia Rio Grandense, Porto Alegre : Sulina, 1968, vol 2, pp. 210-1

[1165] - Damasceno Ferreira, 1971, pp. 453-490.

[1166] - A designação '*Salão de Outono*' foi criada na França em 1903 pela Sociedade do Salão de Outono*"O Salão que a Sociedade do Salão de Outono, criado em 1903 por Frantz Jourdain, responde, com o Salão Nacional à necessidade de uma representação comercial, mas com o cuidado de marcar a sua abertura para a modernidade, criando um lugar para os jovens artistas se associarem com as elites culturais da época c com as decisões do júri"*. Monnier, 1955, p.273.

***Grandense de Bellas Artes***» entre os dias 24 de maio e 26 de julho de 1925 e onde se misturava, de forma eclética, o poder estatal e o civil[1167]. Dez anos depois se realizou um outro evento significativo para as Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Foi a Exposição Farroupilha[1168], inaugurada no 20 de setembro de 1935, com um Pavilhão Cultural. Em todo esses salões houve intensa participação de artistas plásticos vinculados ao IBA-RS ou que viriam se vincular a ele.

Com a intervenção do IBA-RS, o Salão também teve um encontro marcado com a instituição acadêmica no Rio Grande do Sul ainda que essa intervenção extemporânea do IBA-RS levante uma série de questões. Esses salões do Instituto foram estudados sob a ótica de sua competência e limites estéticos e sociais numa série de obras de pesquisadores eruditos. Maria Lúcia Kern[1169], incluiu na sua tese (1981: fl.105) essas intervenções do Instituto como "*manifestações artísticas*" no Rio Grande do Sul. Ao concordar com essa categoria de Kern, percebe-se neles mais uma forma de expressão de autonomia que emergiu na interação entre a arte e a sua instituição, nos termos da presente tese. A seguir esses salões do IBA-RS foram estudados e sistematizados por Renato Fiore[1170], a cujo texto (1992: fls 140-150) remete para uma interação da arte com Arquitetura. As obras de destaque desses salões, entre os o período de Libindo e Malagoli, foram objeto de um estudo(1994: 16 fls.) de Carmen Souza Sousa[1171]. Numa dissertação Flávio Krawczyk[1172] realizou (1997: 416 fls.) um levantamento estrutural exaustivo dos salões de Artes Plásticas de Porto Alegre, contemplando os oito salões oficiais[1173] do Instituto (fls.36/57) com os

---

[1167] - Apesar de se nomear uma sociedade civil teve como presidentes honorários Borges de Medeiros Presidente do Estado e Otávio Rocha., Intendente (prefeito) de Porto Alegre. Pela iniciativa privada o seu presidente efetivo era Francisco Bento Júnior, vice-presidente, dr. Fábio de Barros, secretário João Sant'Anna e tesoureiro Bernardo Jamardo. Ver Revista Máscara, Porto Alegre, ano 7, **n º 7,** junho de 1.925 (s/p.)

[1168] - **[F3.020.2]** – **[F3.020.5]** – Pavilhões de Exposição Farroupilha inaugurada no dia 20 de setembro de 1935

[1169] - KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture "Moderniste" au Rio Grande do Sul - Brésil.** Paris : Université de Paris I- Panthéon.Sorbonne , tese, 1981 435 fls.

[1170] - FIORE, Renato Holmer. **Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura: cursos em Porto Alegre de 1944-1954.** Porto Alegre: PUC/ dissertação, 1992, 429 fls+ anexos

[1171] -SOUSA SOUSA,Carmen.*De Libindo a Malagoli:* artes visuais na universidade. Porto Alegre: IA-UFRGS.catálogo 1994,16 fls.

[1172] - KRAWCZYK, Flavio. **O espetáculo da legitimidade**: os salões de artes plásticas em Porto Alegre. Porto Alegre : Programa de Pós Graduação em Artes Visuais . dissertação 1997 526 fls. (dissertação)

[1172] - Salões oficiais do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

| Salão IBA-RS | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | Interno |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ano | 1939 | 1940 | 1943 | 1953 | 1954 | 1955 | 1956 | 1958 | 1962 |

Fonte Krawczyk, 1997 , fl. 56

seus respectivos júris, concorrentes e premiados. Ana Albani Carvalho[1174] apontou na sua dissertação (1994: 295 fls.) para aquilo que sobreveio a esses salões na diversidade do campo artístico de Porto Alegre nos anos 70.

Acompanha-se, pois os salões do IBA-RS, como uma das "*manifestações artísticas"* da circulação institucional interna e externa do poder da arte.

### *4.3.2 – Os salões do IBA-RS como manifestações de arte.*

A intenção dessa circulação da arte no Instituto, através de um Salão, foi registrada em 1912 pelo presidente ILBA-RS, Dr. Olinto de Oliveira. O seu objetivo era evidenciar e mostrar a produção local[1175] das Artes Plásticas.

> "*Cogito já há algum tempo de levar a effeito uma exposição de pintura exclusivamente com elementos já existentes no Rio Grande. Penso que poderia reunir 60 quadros de mestres entre os quaes alguns de não pequeno valor*". (Relatórios de 1909-1912 de Olinto de Oliveira, 1912, p. 35).

A vontade explícita de associar a exposição de Artes Plásticas ao Instituto consta no Regulamento do Instituto de 1922 e 1932, que obrigava a Escola de Artes, a promover a exposição anual das obras dos alunos. "*Art. 89 – O Diretor da Escola de Artes, cabe organizar, antes dos exames finais uma exposição dos trabalhos, executados na Escola durante o ano, franqueando-a à apreciação pública, depois de aprovada pelo Presidente*".

Esse dever ficava legível no papel, como no relatório, do ano de 1935, na revolta de Francis Pelichek contra o seu não cumprimento. A presente tese localizou uma única realização de um salão da Escola de Artes do Instituto aberto aos artistas e do qual os estudantes podiam participar, organizado pelo pintor Libindo Ferrás e inaugurado no dia 30 de novembro de 1929 no foyer do Theatro São Pedro. (*KERN, 1981 : f. 48)*.

---

[1174] - CARVALHO, Ana Albani de. **"Nervo Ótico"e Espaço NO":**a diversidade no Campo Artístico Porto Alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais IA-UFRGS, .dissertação 1994, 295 fls. + anexos

[1175] - Nessa intenção ele incluía os nomes de Libindo Ferrás, Pedro Weingärtner e Augusto de Freitas.

Com a inclusão e depois expulsão do Instituto da universidade local, em 1939, os Salões do IBA-RS passaram a constituir uma ponte entre a instituição, a sociedade civil e o Estado brasileiro intervencionista. Sociedade civil formada pelas associações de artistas brasileiros, declaradas formalmente autônomas pelo primeiro governo de Vargas, durante o qual ocorreram os três primeiros Salões promovidos pelo IBA-RS. Entre essas associações, que acorreram ao chamado do Instituto, estava a *Associação Brasileira de Belas Artes*[1176] cujo presidente era o Professor Manoel Ferreira de Castro Filho e Tasso Corrêa um dos seus membros[1177]. Com a sua autonomia em relação à UPA e a sua antiga mantenedora, o IBA-RS, mobilizou todo o seu arsenal de estratégias para conferir visibilidade à instituição. Os Salões eram uma dessas estratégias[1178].

O Salão de Belas Artes, promovido pelo IBA-RS, tinha a intenção de representar, nesse evento, uma das células estaduais da vida nacional. Já no estatuto do IBA-RS, aprovado no dia 23 de janeiro de 1939, existia uma taxativa determinação institucional:

> *"Art. 22º - Será promovido anualmente, um Salão Estadual de Belas Artes, que se regerá por um regulamento especial organizado pelo C.T.A.*
>
> *§ único – Os prêmios que forem conferidos e as demais despesas serão atendidas pela verba que for consignada em orçamento*".

Esta determinação também foi apropriada no art. nº. 131 do regulamento aprovado pela Congregação do IBA-RS no dia 24.03.1939. O Salão de Belas Artes do

---

[1176] - Essa Associação é uma das que constam no artigo nº 247 da Lei nº 19.852 como membro da Comissão que deveria organizar a Exposição Geral de Belas Artes, de âmbito Nacional, no Rio de Janeiro: *"As Exposições Gerais de Belas Artes serão organizadas, a partir de 1932, por uma comissão composta de um presidente, designada pelo Governo e de representantes de cada uma das associações de classe, tais como a Associação dos Artistas Brasileiros, Associação Brasileira de Belas Artes, Instituto Central de Arquitetos e outros"* Boletim do MESP, RJ, ano I **n os .1 e 2**, jun. 1931, p.272

[1177] - Tasso Corrêa foi aceito como membro da Sociedade Brasileira de Belas Artes em 31.07.1940. Tasso recorreu ao seu amigo Prof. Manoel Ferreira de Castro Filho, presidente da Associação Brasileira de Belas Artes, para realizar os salões do Instituto de Belas Artes. O catálogo da exposição de 1942 ocupava uma página inteira o retrato do desenhado por João Fahrion. **[F1.022]** Castro Filho, Manoel de CD-ROM- Disco 6 – Imagens – Arquivo **F1** e **[F5. 024.3]** Diploma da '*Sociedade Brasileira de Belas Artes'* conferido a Tasso Corrêa. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1**.

[1178] - Entre os documentos do AGIA-UFRGS é possível localizar um grande número de livros encadernados no registro das realizações de Tasso Corrêa. Neles foi dado um destaque especial aos salões de arte realizados durante o período em que o Instituto esteve fora da Universidade. Entre esses livros destacam-se Catálogos de realizações públicas do IBA até 19/12/1944 *{053CAT},* Catálogos de realizações públicas do IBA 1936 –até 27/12/1938*{055CAT}* Catálogos de realizações públicas até 1941: Tasso Corrêa*, {073CAT}* Catálogo de realizações públicas de 1942-1950 Tasso Corrêa*, {080CAT},* Catálogos de realizações públicas de 1945 a 1951 Tasso Corrêa*{093Catl}, {116REL}* Catálogo de realizações públicas do IBA Dir Tasso Corrêa 1954 *{120REL}*.

Rio Grande do Sul foi oficializada pelo governo estadual pelo Decreto Estadual nº 561 do dia 23 de junho de 1942 e que lhe fixava um regulamento, um júri e os prêmios, além de lhe alcançar um orçamento oficial[1179]. Segundo Kern (1981 fl.149) "*todas as manifestações artísticas promovidas pelo Instituto de Belas Artes são apoiadas pelo governo do Rio Grande do Sul e a prefeitura de Porto Alegre da qual recebiam ajuda financeira*". Deve-se recordar que nesse momento em que o IBA-RS se propunha oferecer uma oportunidade aos artistas plásticos estaduais e nacionais. A visibilidade institucional e a coerência com o Estado nacionalista, deveriam ser buscadas por todos os meios. Inclusive os Clubes Gaúchos de São Paulo e do Rio de Janeiro foram retransmissores dessa vontade que vinha do Sul.

Fazendo confluir as Artes Plásticas, a instituição, a sociedade civil e o Estado nacional, que comemorava nessa data o Cinqüentenária da República, foi aberto no dia 15 de novembro de 1939 o primeiro Salão da administração de Tasso Corrêa[1180]. A Grande Exposição de Belas Artes do Instituto de Belas Artes, de março de 1942, teve com mote a instituição para a qual promoveu um leilão para arrecadar recursos destinados à construção do seu prédio[1181].

Mais adiante, em entrevista de Tasso Corrêa, dada no dia 15 de agosto de 1942 ao jornal *Correio da Manhã.* do Rio de Janeiro, se dirigia à população brasileira em geral e aos seus artistas plásticos.

> *"Devido às iniciativas do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, cuja ação dia a dia avulta, a ponto de ter criado o Salão Anual de Belas Artes do Estado levado a efeito com toda regularidade e construindo no gênero, o empreendimento mais importante do país, após o salão nacional não só pelo número sempre elevadíssimo dos expositores como pela criteriosa orientação que o dirige."*

[1179] - Conferir texto do Decreto Estadual nº 561 de 23.06.1942 , que oficializa o Salão do IBA-RS, in CD-ROM Disco 5 LEIS. Arquivo 1939-1996 - 1942

[1180] - Catálogos de realizações públicas até 1941: Tasso Corrêa ***{073CAT}***

[1181] - O Salão do IBA-RS de março de 1942 não entra na listagem dos salões oficiais do Instituto. Seu objetivo era chamar atenção e arrecadar dinheiro para a construção do seu prédio que foi iniciada com a demolição do antigo em 04.09.1941 e cuja primeira parte foi inaugurada em 01.07.1943 .

A resposta a esse apelo não só foram obras de arte enviadas ao Salão, mas generosas doações de quadros, esculturas, desenhos e gravuras dos artistas de diversos estados brasileiros para a construção do seu prédio. Essa resposta estabeleceu um elo de participações e expectativas nacionais ao redor IBA-RS.

Uma série de categorias podem ser colocadas no processo de o artista plástico do IBA-RS constituir o seu lugar de sociabilidade, o seu observador e lhe apresentar os seus resultados, por meio dos salões. Esses vistos, de dentro para fora da instituição, estabelecem uma graduação de competências e limites de suas socializações.

a) – **Exposições internas** que o Regulamento do Instituto prescrevia à Escola de Artes para o final do ano. Ocorriam no Instituto antes do regime universitário brasileiro. No ano escolar elas estavam colocadas entre o último dia das aulas, no dia 14 de novembro, até o início das bancas no dia 01 de dezembro. Eles expunham trabalhos de alunos de todos os graus, do Preparatório ao Superior. Os observadores dessas exposições eram em geral os familiares dos estudantes[1182].

b) – O **Salão do IBA-RS**, propriamente dito, foi instalado depois da exclusão da Universidade. A sua organização e sua legitimação foram feitas através do Estatuto e Regulamento do IBA-RS de 1939. Esses salões eram abertos aos artistas nacionais e locais, ex-alunos, docentes e alunos. O seu público era o público em geral da cidade e do Estado[1183]. Na Escola de Artes houve uma única tentativa nessa direção em 1929 sem registro do apoio efetivo do ILBA-RS a essa iniciativa ou se foi iniciativa da Escola de Artes.

c) – O **Salão oficializado** pelo Decreto Estadual nº 561, de 23.06.1942 tinha nítidas ambições nacionais, com presença de artistas de diversos estados brasileiros que assim possuíam mais um ponto para fazer circular a sua produção simbólica. Teve várias edições[1184] apoiadas oficialmente. O seu público não se restringiu às visitas, mas teve repercussões na imprensa. Ele

[1182] - Catálogo da Grande Exposição de Trabalhos de Artes Plásticas*{073.1CAT}*

[1183] - Catálogos de realizações públicas do IBA até 19/12/1944*{053CAT }* e *{093Catal}*

[1184] - Catálogo do 6º Salão do Instituto de Belas Artes ***{125CAT}*** e Catálogo do 7º Salão do Instituto de Belas Artes***{127Catal}***

foi modificado e regulamentado novamente pelo CTA em sessão do dia 24.06.54[1185] para o 5º Salão do IBA-RS.

d) – O **Salão Pan-Americano**[1186] aconteceu numa única versão em 1958, na culminância da administração de Tasso Corrêa. Inscreveram-se artistas de diversos países através de seus consulados acreditados no Brasil. O seu publico foi nacional através do Iº Congresso Nacional de Artes, além da população local. Esse evento foi interrompido com a aposentadoria de Tasso Corrêa.

e) –Os **salões universitários** foram promovidos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Diretamente sob o controle de Gabinete do Reitor através do Departamento Cultural criado por Armando Câmara e de forma especifica do seu Museu Universitário. O 1º Salão de Artes Visuais foi aberto em 01 de setembro de 1970 (Pieta, 1995: 109). O seu âmbito foi nacional. O seu público era a população em geral, mas construído de tal forma que atingisse primordialmente os outros saberes eruditos da universidade, especialmente os seus estudantes.

Pelo visto acima, esses salões promovidos pelo Instituto, possuíam uma estrutura muito variada. Podiam ir de uma singela exposição de trabalhos dos estudantes, aberta ao público em geral, passando pelos salões nacionais até um salão internacional. Para a sua organização se mobilizava profissionais de diversas categorias e de abrangência nacional e internacional. Os seus regulamentos e júri estão explícitos nos regulamentos do IBA-RS[1187], nas atas do CTA[1188] e no Decreto Estadual nº 561 de 23.06.1942[1189]. É possível localizar, nos catálogos editados, os seus participantes e onde se registram também o júri e os regulamentos específicos do evento. O 1º Salão Pan-Americano será retomado, no item 6.3.1 da tese,

[1185] - Livro d e Atas, nº III, do C.T. A Fs. 49v e 52f. Sessão do dia 24.06.1954.

[1186] - Catálogo do Iº Salão Pan – Americano de Arte abril-1958-maio ***{127aCAT}***

[1187] - Conferir no CD-ROM Disco 5 LEIS – Arquivo 1939 – Regulamento **1939** Capítulo XVIII : Exposições anuais e Salão: Artigos 130 /1

[1188] - Conferir no CD- ROM Disco 4 ATAS – Arquivo 3.CTA Livro de Atas n. III do CTA – Folhas 49vaté 52 Sessão do dia 24.06.1954

[1189] - Conferir no CD-ROM Disco 5: LEIS Arquivo 1939-1996 - **1942**

colocando-o no seu contexto. No conjunto ficou visível que o Instituto realizou uma série deles ao longo de sua autonomia entre 1939 e 1962, até se reintegrar na universidade.

Mas, apesar do otimismo de Tasso Correa, em 1942, ocorreram problemas inconcebíveis para um salão com esse nome. Um deles foi registrado na ata do dia 08.12.1941 e que acusava a perda de uma série de obras de artistas do centro do país[1190]. Outro foi quanto à periodicidade: o 4º salão, que deveria acontecer em 1944[1191], foi adiado para 1946, quando também foi suspenso por falta de condições[1192], vindo a acontecer apenas em 1953, num intervalo de dez anos com o anterior. Do outro lado, os que foram realizados, estavam muito longe de possuírem um apoio financeiro[1193] autônomo e a altura, carentes de uma equipe logística ou de um tratamento técnico, com uma curadoria profissional e científica. Esses fatos confirmam que os salões do IBA-RS, constituíram mais intenções para a circulação da arte e que foram implementados para induzir outros atores a entrar em cena. Assim a circulação pública das artes visuais foi assumida pelo Estado do Rio Grande do Sul e em parte pelas municipalidades e mais adiante pela iniciativa privada. Esses atores o realizaram pela criação de instituições como e MARGS (1954) e o Atelier Livre (1960). A iniciativa privada havia chegado cedo ao palco e entrou em cena, numa série de exposições desde o final do século XIX[1194] que se avolumaram, na década de 1970,

[1190] - Livro de Atas do CTA do IBA-Rs registro na folha 6v no dia 08.12.1941 "*II – Trabalhos do 2º. Salão, extraviados - O senhor diretor esclareceu ao Conselho que, conforme já comunicara anteriormente na devolução, ao Rio, dos trabalhos mandados para o 2º. Salão de Belas Artes, foram extraviados alguns trabalhos, pertencentes a diversos artistas; que logo que obtivera conhecimento desse fato, tomara todas as providencias cabiveis, sem, entretanto, conseguir qualquer resultado prático - pois que os trabalhos continuam perdidos; que, com o intuito de esclarecer esse lamentavel fato, promovera um inquérito administrativo, para apurar as responsabilidades; pedia diversas providências ao Lloid, sem chegar a nenhuma conclusão; promoveu uma investigação no cais do Porto, Nada encontrando; quando, há pouco, em São Paulo, teve oportunidade de ver os quadros que foram devolvidos a São Paulo e que ainda se encontravam na Sociedade Sul Rio Grandense de São Paulo - lá tambem não estavam os quadros extraviados e os quais, em último caso, pensava terem sido, por equívoco, devolvidos àquela capital; que expunha tudo isso minuciosamente ao Conselho, pedindo ao mesmo sugerisse as medidas a serem tomadas; O Conselho resolveu que se desse a cada um dos prejudicados as mais amplas satisfações, por ofício*".

[1191] - Livro de Atas do CTA – Livro I – folha 26v, em 15.06.1944.

[1192] - Livro de Atas do CTA – Livro I - folha 50v, em 22.04.1946

[1193] - Não foi encontrado no AGIA-UFRGS qualquer balancete daquilo que foi recebido e do que foi gasto para realizar esses salões do IBA-RS. Há referências genéricas de que os salões recebiam subvenções. O que se encontrou foram prêmios em dinheiro destinados aos expositores tanto da prefeitura como de entidades financeiras. Mas o que ingressou, as despesas e o custo institucional não houve forma de dimensionar.

[1194] - As galerias de arte que se formam em Porto Alegre , aspirando a ser instituições específicas e perenes, conseguiram sair do amadorismo e da marginalidade em direção aos empreendimentos comerciais para organizar-se em relação à especulação sobre as obras de artes visuais. Distinguiam-se daquilo que acontecia antes em Porto Alegre onde a obra de arte era oferecida na vitrine de alguma loja de comércio, como em 1893 a do bazar 'O Preço Fixo' por solicitação feita ao seu proprietário Pedro Porto, pelo Dr. Olinto de Oliveira (Damasceno, 1971: 448), ou numa loja de móveis, como da 'Casa Jamardo' (Guido, 1956: 146), na sombra de um jornal como da *Gazeta do Comércio* ou do *Correio do Povo* e de uma '*Casa das Molduras'*.

com as galerias comerciais e culminaram, no final do século XX, com as Bienais de Mercosul localizadas em Porto Alegre.

Os salões constituem eventos, enquanto a permanência das artes plásticas e o seu estudo sistemático é promovido pela pinacoteca.

### *4.3.3 – A Pinacoteca do IBA-RS*

O IBA-RS atuou desde os seus primórdios na permanência e no estudo de obras de arte. A constituição de uma boa coleção de quadros não só lhe conferem credibilidade, mas constituem um patrimônio de valor durável que não se desgasta pelo seu uso, na concepção de Arendt (1983: 233) e que segundo Coli (1993:58) constituem o processo básico da reprodução das artes plásticas[1195].

No sistema de artes, os salões e a pinacoteca representam papéis distintos.

> *"O público entra na Escola de Belas Artes, para visitar o salão, pensando entrar num museu de pintura oficial, onde a pessoa vai apenas ver ou estudar. Confundem em geral a noção de salão com a de pinacoteca. E convenhamos essa mentalidade produz maiores prejuízos que benefícios ao meio." (MARQUES JUNIOR in COSTA, 1927 : 174).*

E o papel da pinacoteca vai além da cópia servil de coleções de pinturas pelo estudante, como instrumento e estímulo didático[1196]. Expondo-se em obras físicas, de uma série cultural na qual a escola de Artes Plásticas está inscrita, ela materializa a consciência[1197] dos seus próprios conceitos, objetivos e currículo que a sustentam[1198].

---

[1195] - Conforme Coli a essência do processo de aprendizagem é realizada pela própria obra de arte, pois "*o ensino trazido pelas artes se faz por ascese, por iniciação, pelo olhar demorado, pela escuta atenta*". Nesse sentido a pinacoteca é esse lugar para esse olhar demorado

[1196] - Não há registro na Escola de Artes do ILBA-RS de cópias de quadros de mestres, prática natural em outros centros culturais, nem o recebimento de cópia de quadro vindo de fora. O que se realizava eram desenhos de cópias de gesso, iniciando pelas partes do corpo humano até a figura completa.

[1197] - Em 1671 Colbert ordenou que se transladassem algumas figuras da Coleção Real para a Academia , segundo Pevsner, 1982, p. 73.

[1198] - Na França, o Gabinete dos '*Quadros do Rei'*, foi o lugar escolhido para se reunir a Academia Real, no dia 07 de maio de 1667, para ouvir o pintor Charles Le Brun falar em relação a um quadro de Rafael. Merot se refere (1996, p. 14) as racionalizações das obras de arte "*para oferecer um tipo de juízo exato sobre uma obra de arte, o procedimento habitual nas conferências acadêmicas, como os livros contemporâneos, era o de analisar uma pintura – geralmente da coleção real – segundo várias categorias, que eram discutidas uma após outra (...) As categorias de Fréat são : invenção, proporção, cor, expressão e composição*". Pevsner se refere (1982, p. 74) a uma tabela de 1 até 80 pontos a serem atribuídos aos quadros a partir desses critérios estabelecidos pelos teóricos da Academia. Entre outros pintores, Rafael e Rubens alcançaram, em 1708, a culminância, ambos com 65 pontos.

A pinacoteca do IBA-RS foi iniciada nas origens da instituição e foi a primeira no sul do Brasil com a característica de coleção pública de obras de arte[1199], como já foi visto (2.4.1). Essa iniciativa foi possível graças ao estatuto do IBA de 1908 que facultava constituir um patrimônio próprio[1200] e que ele poderia administrar de forma autônoma, em vista dos seus altos fins. O espaço jurídico foi longamente preparado, como está expresso numa ata[1201] dos primeiros dias de existência do Instituto e que poder ser aplicado à Pinacoteca

> *"O que constitue a pessoa jurídica em associações do typo da nossa não é própriamente o conjuncto dos sócios; é antes o seu patrimônio, o qual no caso occorrente, será formado pelas doações e liberalidades, das pessoas que verdadeiramente se interessam pelo desenvolvimento das artes entre nós".*

A criação e a sustentação de uma pinacoteca no Instituto era, pois, imanente ao projeto da Escola de Artes. Uma pinacoteca poderia materializar no Instituto, mantendo e desenvolvendo os seus inúmeros vínculos sociais, econômicos e estéticos para o sistema de artes no Rio Grande do Sul, a serem atingidos nesta teleologia. Ao mesmo tempo, uma pinacoteca poderia ser um instrumento político da fixação do artista em Porto Alegre.

O Instituto pensou, nos seus primórdios, a criação da sua pinacoteca e era vista como uma das metas prioritárias, oferecendo a pinacoteca como alternativa, caso não chegasse a bom termo a constituição pretendida da instituição. Assim, o seu primeiro estatuto, aprovado pela Comissão Central em 14 de agosto de 1908, diz literalmente no capitulo relativo ao seu patrimônio que estava sendo constituído:

---

[1199] - Ao percorrer constituição da Pinacoteca Municipal de Porto Alegre, Leandro Telles aponta o esforço da Câmara Municipal em homenagear reis, imperadores e generais como os provedores da Santa Casa. "*Mas foi somente na administração Telmo Thompson Flores que a Pinacoteca Municipal foi devidamente reunida. Com a doação da Pinacoteca Ruben Berta, em 1971, o atual prefeito decidiu transformar o velho Paço Municipal num palácio da cultura, reunindo as pinacotecas e o Serviço de Divulgação Histórica. A partir de Janeiro de 1972, iniciou-se uma campanha de doações à Pinacoteca*" in TELLES, Leandro « Pinacoteca Municipal» in Correio do Povo, 22.12. 1974. p.16.

[1200] - O Estatuto do ILBA-RS aprovado em 14.8.1908, escrevia "*Do PATRIMONIO Art. 38º - O patrimonio do Instituto compor-se-á de todos e quaesquer bens e valores lhe pertençam. Art. 39º - O augmento deste patrimonio dar-se-á com doações, legados, donativos, subscrições, subvenções, auxilios publicos, etc. , e com os saldos dos seus balanços*".

[1201] - *Livro de Atas nº I, da CC-IBA-RS, sessão do dia 01.05.1908, f. 3v.*

*"Art. 41 – No caso de não poder o Instituto preencher os seus fins, uma vez resolvida a sua liquidação, passará o seu patrimônio ao Estado do Rio Grande do Sul, com a condição de applical-o, integralmente, na aquisição de obras de arte, para gozo público, constituindo o núcleo de um museu de arte nesta capital*

*§ unico – Si o Estado recusar a doação condicional, será ela offerecida à Intendencia Municipal desta cidade, com a mesma obrigação, e, em caso de recusa, por parte desta, passará à propriedade da Escola Nacional de Bellas Artes, da Capital Federal, que dará a esse bens o destino que entender"*

Essa cláusula foi repetida ao longo do tempo[1202]. O primeiro estatuto do IBA-RS, fora da universidade e aprovado pelo Conselho Técnico Administrativo, em 23 de janeiro de 1939, ainda copia esse texto fundante no seu 31º artigo[1203].

Além do 'gozo público', das funções didáticas e da própria representação da identidade da instituição, os agentes também se almejava imobilizar o capital constitutivo do Instituto em valores mais perenes, representados pela obras de arte. O Instituto dirigia-se à permanência e à memória do artista através da sua obra e não apenas na glorificação do nome[1204] e do qual não ficava vestígio físico, invertendo-se o caso grego, onde ficou só a memória desse artista. Além do valor econômico, cultural e intrínseco da obra de arte, a pinacoteca tinha por objetivo ajudar ao artista plástico a se fixar em Porto Alegre devido às múltiplas razões pois o cidadão local não cultivara o hábito[1205] de investir em arte, para usufruto pessoal. O hábito de a população não

[1202] - Nessas repetições do artigo relativo ao destino do patrimônio do Instituto existe uma única variante no Estatuto elaborado pelos músicos do Conservatório em 1934, onde ele foi redigido como "*Art. Ø . – No caso de não poder o INSTITUTO preencher os seus fins, uma vez resolvida a sua liquidação, passará o seu patrimônio ao Estado do RIO GRANDE do SUL para o efeito de ser aproveitado utilizado nos serviço da instituição de serviços destinados a ministrar instrução artística no Estado, e de preferência no ensino da M*úsica.*§ Único. – Si o Estado recusar a doação condicional será o patrimônio entregue ao município de Porto Alegre, como mesmo encargo*". Conferir CD-ROM Disco 5 LEI – Arquivo 1931-1934 Estatuto 1934b

[1203] - Regulamento do Instituto aprovado pela Congregação em 24/03/1939. Ver CD-ROM Disco 5 LEIS. Arquivo 1939 {071Regul} "*Art. 31º - No caso de extinção do Instituto, o seu patrimônio será* ***transformado integralmente na aquisição de obras de arte, para educação pública, constituindo o núcleo de um*** *museu de arte nesta capital. § 1º - Si os Estado recusar a doação condicional, será ela oferecida à prefeitura Municipal, nas mesmas condições. § 2º - A extinção só se dará no caso de Instituto de Belas Artes não poder preencher as suas altas finalidades*". Já não existe a referência ao ENBA nesse textos legais do IBA-RS.

[1204] - Monnier distinguiu (1995, p. 325) a publicidade ao redor do arista sendo ignorada a sua obra, ao afirmar "*o artista é festejado, mas a sua obra nem sempre é socializada*?".

[1205] - O hábito de não colecionar obras de arte, para posse e usufruto pessoal individual possui os seus índices nos pequenos domicílios, nos quais não podia ostentar qualquer luxo, passando pelo controle sobre retratos do cidadão, imagens de grupos individuais, até velhos hábitos arraigados, dos quais Miguel Ângelo soube através do seu ajudante português (in Holanda, 1955, p.64). Numa entrevista Miguel Ângelo comentou essa hábito de não investir em obras de arte, que enquanto na península Ibérica,

investir em obras de artistas locais, deixava apenas a opção dele transformar-se em docente na Escola de Artes do ILBA-RS, condição que poderia ser minorada pela venda ocasional de suas obras, constituindo uma forma de suplementar os vencimentos que recebiam pelas aulas dadas, e não pelo cargo na Escola[1206].

Ao acompanhar os documentos da CC-ILBA-RS, e da sua presidência, o pesquisador está de posse de fontes esparsas da progressiva constituição da sua Pinacoteca. No Relatório do Presidente do Instituto de 1912 (p.35)[1207], elaborado por Olinto de Oliveira, a preocupação com a pinacoteca do Instituto foi registrada de forma explícita como "*grande vantagem para a diffusão do gosto pela verdadeira arte e para a educação artística do público, que o Instituto continuasse, na medida de suas forças, a formar as suas galerias de pintura e de esculptura"*. O relatório de Marinho Chaves de 1922[1208] descreve vinte e duas obras com seus títulos, autores e o valor de aquisição. Para ele, o primeiro quadro adquirido pelo Instituto, era o quadro "Crepúsculo" do pintor espanhol Barbasan[1209] pelo preço de 800$000. Nesse mesmo relatório, são enumerados desenhos, *guaches*, sangüíneas e um *fusain* de Carlos Torelly sem constar o seu valor de compra. Na época o quadro mais caro da pinacoteca era o de Eugênio Latour com o valor de 3:500$000[1210], que a conselho de Libindo, tinha sido adquirido com a ajuda de Intendência[1211]. Em 1920 o quadro «Solidão», de Pedro Weingärtner, foi adquirido pelo preço de 2.000$000. A Pinacoteca

---

mesmo aqueles que as aplaudiam, não a compravam. Francisco Holanda registrou (1955 : 66) a fala do mestre como"*Assim que nesta nossa terra até os que não estimam muito a pintura a pagam muito melhor que em Espanha e Portugal, os que muito a festejam*".

[1206] - Um dos artistas plásticos mais privilegiados por essa política institucional foi Libindo Ferrás. Ainda depois de suas aposentadoria , numa correspondência do dia 22.11.1938, ele oferecia a Tasso Corrêa um quadro seu a ser adquirido para a Pinacoteca do IBA-RS. *{148bCUR}* Documentos do currículo de Tasso Bolívar Corrêa. Essa política praticada pelo Instituto será sumariada nas conclusões da presente tese.

[1207] - No seu relatório Olinto de Oliveira de 1912 p. 35 "*Com o intuito de iniciar a formação da galeria de arte de pintura da Escola, autorizei-o no começo deste anno, por occasião da exposição do pintor brazileiro A. Parreiras, a adquirir uma das telas do mesmo.Foi escolhido o quadro intitulado Christo, cedido pelo autor pela quantia de 700$000*". **Relatórios de 1908 a 1912 do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande Sul apresentados pelo Presidente Dr. Olinto de Oliveira**. Porto Alegra : Globo, 1912. 41 p. + estatísticas. *{015bREL}*

[1208] - Relatório de Libindo Ferrás a Marinho Chaves Presidente do IBA***{030Realt}***

[1209] - O dado confere com o Relatório de Olinto de Oliveira de 1912 (p. 35) que o coloca junto a aquisição da tela '*Christo'* de Antônio Parreiras adquirido por 700$000 diretamente do autor depois de uma exposição em Porto Alegre. Mariano Barbasan é citado por Ângelo Guido (1956 pp.45/ 6 e 78) como sendo amigo de Pedro Weingärtner para quem "*Roma se tornará a sua residência fixa.. para passar o verão em Anaticoli Corrado, com o seu colega e amigo Barbasan*".

[1210] - O quadro de Latour valeria Us$ 454 no câmbio livre médio de 1922 onde um dólar era cotado a R$7$700. Os quadros de Libindo e Weingärtner valeriam Us$ 259

[1211] - Nessa época a Intendência de Porto Alegre (Prefeitura) colaborava com o Instituto destinando-lhe cada ano 10.00$000..

do Instituto adquiriu, pelo mesmo preço de dois contos de réis, um quadro da autoria de Libindo, como única compra do ano de 1922.

O livro de atas da CC-ILBA-RS registrou no dia 20.02.1925: *"A galeria do Instituto foi augmentada em 3 quadros: 'A sereia em Paquetá' de Helio Seling por 1:500$000; 'Rebanho de ovelhas' de Miskier por 600$000 – 'Última Luz' de Libindo Ferráz por 350$000"*[1212]. No mesmo ano há o registro[1213] da entrada de uma obra de Ângelo Guido um dos futuros diretores do IBA-RS.

Libindo Ferrás, além de suas funções cumpriu também a tarefa de avalista. Por sua iniciativa o Instituto adquiriu, em 1910, cópias em gesso da Vênus de Milo e o Apolo de Belvedere, feitas sobre os originais, e desde então colocadas no saguão do antigo prédio[1214]. É possível acompanhar a tarefa de Libindo, como avalista das aquisições de obras para a Pinacoteca, na seqüência dos seus relatórios estudados. Assim ele registrou em 1913 o contato com Pedro Weingärtner para adquirir, mediante compra, o quadro 'Maricás"[1215]. Nesse mesmo ano esteve na Escola o pintor italiano Miro da Gasparello. No ano seguinte o pintor Oscar Boeira começou séries intermitentes de aulas e que se prolongaram até 1922, quando Pelichek assumiu como docente fixo. Em 1916 esteve na Escola o pintor Lucílio de Albuquerque (1877-1939) que conseguiu moldes de gesso do seu colega de ENBA, o escultor Eduardo de Sá. Em 1919 entraram no acervo da Escola uma série de cópias de gesso realizadas pelo Prof. Gaudenzi. Nesse mesmo ano esteve no Instituto Eugênio Latour do qual a Pinacoteca adquiriu uma série de pinturas originais. Também em 1919 o Instituto adquiriu as obras de Carlos Torelly e Oscar Pereira da Silva. Durante o ano de 1920,

---

[1212] - Livro das atas nº I da CC-I. B. A, sessão de 20.02.1925 f. 32.

[1213] - No Livro das Atas nº I da CC-ILBA-RS consta (ff. 34f/ *"tendo o pintor brasileiro Ângelo Guido proposto ao Instituto a venda de um quadro de sua exposição, nesta capital, determinou ao professor Libindo Ferraz que désse parecer sobre a proposta apresentada e que neste acto leu à Comissão Central. Sendo amplamente favorável à àquele artista, a Comissão Central concordou em que se adquirisse o quadro por um conto de réis".*

[1214] - Olinto de Oliveira registrou , no seu Relatório de1912 (p.34/5), o fato que "*continua como professor dos três annos o Sr. Libindo Ferrás (sic). Por proposta do mesmo professor, encommendei para a Europa, 1910, as seguintes obras de gesso para servirem de modelo nas aulas: Vênus de Milo (Louvre) – estátua inteira. Apollo de Belvedere – estatua inteira. Niobe (Florença) – busto Ájax (Roma) – busto. Vênus (Acrópole) – cabeça. Cabeça de rapaz (Tarento) – cabeça. Duas mãos e dous pés. As duas estatuas, copias do tamanho dos respectivos originais, São magníficos modelos de escultura, perfeitamente reproduzidos, e que impressionam a quantos tem occasião de contemplal-os. Os bustos e cabeças são egualmente boas reproduções de arte antiga. Andou todas despezas com essa encommenda, inclusive despachos e armazenagem, em 1:333$350"* [F3. 008] IBA. Salão de entrada do prédio antigo. CD-ROM- Disco 6 -IMAGENS. Arquivo F3. (Em 1910 um dólar americano valia 3$000 daria U$ 444.45, a £ libra esterlina 14$927 , importando, pois £ 90 libras esterlinas).

[1215] - Relatório de 1913 de Libindo Ferrás ao Presidente do Instituto de Belas Artes *{017Relat}*

Pedro Weingärtner visitou e participou de bancas de final de ano. A Pinacoteca recebeu: *"Offerta preciosa: O notável artista patrício Pedro Weingärtner, ao fazer entrega do quando «Solidão» - que lhe havíamos adquirido, offereceu à Escola uma belíssima coleção de suas apreciadas «aguas-fortes»"*[1216].

O acervo pessoal de Francis Pelichek foi depositado provisória e desordenadamente no AGIA-IA, quando faleceu em 1937. Esse acervo consta de fotos, desenhos, reproduções, relatórios e pinturas, além de dois diários[1217] pessoais ilustrados,. A Pinacoteca do Instituto enriqueceu-se com os salões promovidos pelo Instituto a partir de 15 de novembro de 1939, com repercussão nacional e internacional.

O conjunto desses nomes constituiu a base da Pinacoteca do IBA-RS, com as respectivas obras. A administração de Tasso Corrêa, apesar de músico-pianista, foi uma das mais ativas a favor da Pinacoteca. A sua administração (16.04.1936 - 17.10.1958) começou a materializar e o adensar essa consciência, implementando condições concretas e institucionais a partir do espaço físico específico de uma Pinacoteca. Esse espaço só se concretizou no IBA-RS no dia 01 de julho de 1943, quando se inaugurou o novo prédio e a sua ampliação em 1952. Antes disso, os quadros e as obras de arte do Instituto, estavam distribuídos nas salas de aula[1218] .

Tasso registrou no seu relatório, editado em agosto de 1956, que além sa sua preocupação com o espaço físico, interessava também o conteúdo dessa Pinacoteca:

> *"Criação da primeira Pinacoteca pública do Estado. É importante a coleção de obras de arte que integram o patrimônio do Instituto. Figuram nela trabalhos dos maiores artistas brasileiros e alguns estrangeiros. A Galeria de Arte compreende: pintura (112 obras), Desenho (29), Gravura (19) e Escultura (29) num total de 189".*

---

[1216] - Ferrás, Relatório de 1920.

[1217] - Esses dois diários de Pelichek abrangem os anos de 1920, que ao artista passa no Rio de Janeiro, 1921 que ele passou Paraná e o período de 1922 até 1930 , passado em Porto Alegre. Estão escritos na sua língua materna, ilustrados com desenhos do artista e fotos coladas. Ele foram digitalizados pelo autor que os sistematizou e se encontram disponíveis na Biblioteca do Instituto de Artes.

[1218] - **[F3. 035]** IBA: biblioteca da Instituto e **[F3.036]** IBA: biblioteca da Instituto com quadros da Pinacoteca do IBA-RS CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

Entre 1951-56 foram incorporadas 38 obras, segundo o relatório Tasso Corrêa relativo ao *"Patrimônio artístico. Obras incorporadas ao patrimônio artístico do Instituto no qüinqüênio a que se refere o presente relatório: 24 pinturas, 4 esculturas, 4 gravuras, 4 desenhos e 2 peças decorativas".* As obras mais divulgadas da Pinacoteca do Instituto são as pinturas de Ângelo Guido[1219], Castañeda[1220], Maristany de Trias[1221] e Helios Seelinger[1222] e incorporadas, à Pinacoteca do IBA-RS, nessa época.

Depreende-se do relatório de Tasso Corrêa que desde a sua origem a Pinacoteca foi uma iniciativa do Instituto e não da Escola de Artes. Essa distinção permite verificar a busca da socialização cultural mais ampla e não apenas um uso interno e específico de uma das unidades do Instituto. Essa Pinacoteca e a busca de concretizar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul alimentaram, em 1947, a concepção da Universidade das Artes da parte do IBA-RS.

### *4.3.4 – O Museu de Arte no Rio Grande do Sul e a ação dos agentes do IBA-RS*

Na época da fundação do ILBA-RS não existiam ainda, na prática, os museus da arte autônomos no Brasil, apesar das boas intenções[1223]. No dia 13.01.1937 Gustavo Capanema criou, pelo artigo 130 da Lei n.º 378, o primeiro Museu de Belas Artes do Brasil, constituído no prédio da ENBA. Conforme cita Menotti del Pícchia esses acervo do museu continuava, ainda em 1945, depositado nos porões da Escola[1224] em estado deplorável. A vez de manifestar as intenções do Instituto de

---

[1219] **- [F4. 044].** Pelichek: cartão p/ exp. agro-pastoril-ind. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1220] **- [F4. 044.5]** CASTAÑEDA Paisagem sem título. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1221] - **[F4. 044.6}** MARISTANY TRIAS: Vendedor.Laranjas CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1222] - **[F4. 047.b]** Sellinger, H. ' Costas do Brasil' 1947 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1223] - O *Correio do Povo* de Porto Alegre estampou no dia 24.08.1898 um projeto de uma escola de arte e uma pinacoteca no Paraná que deveria servir para contrariar ou para estimular a sua emergência.*"**Bellas artes e industrias"**. Pelo sr. Leopoldo Teixeira, representante, neste Estado, da Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná e Pinacotheca Paranaense fomos deferenciados com os interessantes relatórios apresentados, sob numeros 6 e 7, ao secretario dos negocios de viação, justiça e instrução publica daquele Estado, pelo sr. A. Mariano de Lima, director do mencinado importante e futuroso estabelecimento.O trabalho que temos à vista, e que nos causa uma pontinha de inveja, pois almejamos para a nossa linda capital uma instituição que affirmasse a superioridade da nossa cultura no domínio das finas proffissões liberais que, no Paraná, preocupam povo e governo". Correio do Povo* ano 3 **nº 191**, 24.08.1898, capa (micro-filme do Museu Hipólito da Costa).)Não há noticias da sua efetiva constituição e de sua continuidade efetiva. No Rio de Janeiro o ***Museu Nacional de Belas Artes*** foi criado pelo artigo 130 da lei federal nº. 378 de 13/01/1937 (Reforma Capanema). O seu acervo vinha se acumulando desde a Missão Artística Francesa, passando administração de Porto Alegre. No momento em que a EBA-RJ foi deslocada para a Ilha do Fundão, constitui-se o ***Museu D. João VI*** é composto do material didático da AIBA, ENBA e EBA-UFRJ. Ver Catálogo: **Museu D. João IV**. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, 1996 p.5.

[1224] - Menotti del Picchia escreveu, no dia 11.02.1945, no jornal A Manhã, do Rio de Janeiro, em relação ao MNBA "*Fui descobri-lo por acaso, no Porão da Escola de Belas Artes*".. e passou a fazer o contraste entre o seu acervo e as suas condições físicas e

Belas Arte chegou entre 1946 e 1947, ao apresentar um grandioso projeto para um prédio[1225] onde reuniria a Pinacoteca do Instituto, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul[1226] e o gabinete de restauro e conservação. Esse conjunto estaria no contexto da Universidade de Artes do Rio Grande do Sul.

Para uma visão panorâmica da teoria, práxis e utopia do museu, segue-se Aurora Leon que na sua obra (1995) destaca o papel do museu de arte[1227]. Enquanto Recht segue (1998:8) a circulação da peça de culto, da coleção particular até receber a legitimação, como obra de arte, num museu específico. Essa peregrinação da obra de arte também é legível no Rio Grande do Sul. Nesse museu de arte gerações de artistas su-rio-grandenses poderiam ter as suas obras reconhecidas, preservadas e socializadas como obras de arte. Ali poderiam figurar os objetos plásticos e visuais procedentes do universo indígena e do africano, ao lado de obras culto dos artistas anônimos das missões jesuíticas, agregadas aos valores culturais e as contribuições religiosas e utilitárias dos açorianos, estudadas por Damasceno (1971: 60/6) associados à cultura visual dos imigrantes, completando no museu de arte aí o seu ciclo rumo ao reconhecimento. Também as obras produzidas sem o hábito das coleções particulares e ultrapassadas pela última moda que as condena à obsolescência, necessitam uma instituição que lhes confira, ou retirem a transcendência da obra de arte. Antes do século XX as peças, com esse potencial, não tinham futuro em Porto Alegre. Elas desapareceram quase na sua totalidade das residências particulares (Damasceno 1971:132/5). Entre elas se incluem as obras do toreurta[1228] João Couto e Silva (? –1883). Outras tomaram o rumo do entulho[1229], com

---

concluiu com a solução que efetivamente foi tomada "*O Museu fica onde está se completa com novas e espaçosas galerias. A Escola procurará o seu local entre a montanha e o mar, tendo assim, na paisagem arejada e no translúcido azul, os melhores estimulantes para o jogo das formas e da cores, da pintura afinal*" . PICCHIA, Menotti «Conservação de Quadros de arte nos porões do Museu de Belas Artes» In **Anais do Ministério da Educação e Saúde**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Saúde. Fev. de 1945 pp.296-298

[1225] - **[F3. 040], [F3040.1]**, **[F3.040.2]**, **[F3.040.3]** , **[F3.041]** , **[F3.042]**, **[F3.043]**, **[F3.044]** , **[F3.045]**, **[F3.046]**, **[F3.047]** e **[F3.048]** IBA: Corona – Corte vertical ampliação da ampliação futura. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1226] - A ponte entre o Instituto e o governo do Estado do Rio Grande do Sul, para a formação do MARGS, pode ser atribuída também a Tasso Corrêa que foi nomeado conselheiro da Educação e Cultura do Estado pelo Decreto nº 2.018 de 06/ 09/ 1946.

[1227] - Esta obra se recomenda pela bibliografia específica de que é portadora (pp. 361-375) em relação a cada tópico que aborda.

[1228] - Autor dos entalhes e torêutica que ainda se conserva nas tradicionais igrejas da Conceiçãoe das Dores de Porto Alegre. Ver **[F4.026]**

[1229] - Mesmo no final do século XX essa mentalidade está presente. Assim a esposa de Ado Malagoli foi solicitada para autenticar uma pintura de Malagoli que alguém havia adquirido pelo valor de R$ 10,00 do 'Mensageiro da Caridade' que o coletara através do

raros casos de peças transferidas para centros culturais evoluídos. Mesmo uma frágil consciência cultural do observador, pode adensar-se e se materializar nessas obras procedentes de outros períodos.

Se aplicarmos essa concepção ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS - veremos que a sua competência se expressa, na origem do ILBA-RS como no final do século XX, ele expressa a totalidade espaço físico do Estado. No MARGS se reproduz a sua competência mantendo, no tempo e no espaço, a sua unidade do projeto visível no traçado no Instituto em 1908. A partir da Comissão Central a concepção do Instituto de Belas Artes, teve um projeto global do campo artístico do qual a menção ao museu de arte não era ocasional. Para constituir o serviço público e o de um sistema de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, era vital para o Instituto propugnar constantemente por um museu de arte. Desde a sua origem o Instituto colocou no seu horizonte adiantando o projeto de um museu da arte para o Rio Grande do Sul , como uma espécie de hipoteca e uma garantia para os fundos que foram coletados em todo Estado.

Os dirigentes do Instituto engajaram-se na concepção da administração das artes como um serviço público concebendo a intenção de criar um museu de arte em Porto Alegre. O Instituto estendeu-se como um dos lugares de domínio público onde a obra de arte deve ser mostrada e sintonizada com o espírito da teleologia das atividades humanas na concepção de Arendt (1983 : 114) quando "*a distinção entre o domínio privado e público, do ponto de vista mais do privado que da cidade, restabelece a distinção entre as coisas que devem ser mostradas e aquelas que devem se escondidas*". Evidente que as obras das Artes Plásticas pertencem àquelas coisas que devem ser mostrados a todos. Um museu de arte é assim um apoio para a reprodução desse espírito público, alimentado pela emergência das artes visuais, na medida que são valores públicos.

Se a Pinacoteca do Instituto foi a primeira a se constituir como um corpo de obras Artes Plásticas[1230] públicas no Rio Grande do Sul, o Museu de Arte do Rio

---

seu caminhão de donativos.. Na época era praticamente impossível encontrar, no mercado de arte nenhuma obra de Malagoli inferior a mil dólares. Fato narrado pela esposa do artista, Ruth Malagoli, a um grupo de monitores do MARGS, em 1999, entre os quais estava o autor (O valor de R$ 1,00 ainda estava próximo de 1 dólar americano, quando se deu o fato.).

[1230] - **[F4. 038e]** PARREIRAS: Antônio «Christo" 1907. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

Grande do Sul (MARGS) teve de esperar quase meio século. Ele foi objeto de uma reunião do CTA do IBA-RS no dia 02 de junho de 1946, com promessa de ajuda do governo[1231]. O seu projeto ganhou as ruas em 1947 através de imprensa, no contexto da '*Universidade de Artes',* lançada pelo Instituto, como visto acima. Assim não foi por acaso que o MARGS saiu da iniciativa do professor Ado Malagoli, como membro efetivo do corpo docente do Instituto[1232]. Essas iniciativas do Instituto constituem-se expressões concretas de autonomia do seu projeto civilizatório no interior de sua teleologia imanente.

É significativo que Malagoli começasse o MARGS em 1954, exatamente no mesmo lugar em que Libindo Ferrás havia instalado o primeiro salão de Artes Plásticas, no dia 30 de novembro de 1929, promovido pela Escola de Artes do ILBA-RS. Ou seja, no 'foyer' do Theatro São Pedro, centro de consagrações da música, do teatro a quem se agregava então o que havia de mais significativos nas Artes Plásticas no Rio Grande do Sul[1233].

O vínculo entre a universidade, o museu de arte, o artista e o mercado, parece ainda ser um caminho necessário e apropriado aos países em vias de desenvolvimento, até constituir-se em um sistema de arte denso, onde cada um dos atores é suficientemente forte para agir autonomamente. O museu de arte, pode oferecer retorno, na medida que o projeto seguir as concepções e as tendências apontadas pelas normas e as necessidades superiores da sociedade na qual se inscreve. Na metade do século XX, todos os núcleos urbanos dos Estado Unidos, com mais de duzentos e cinqüenta mil habitantes, dispunham o seu museu de arte, e, em geral, ligado à universidade local[1234]. E não há visibilidade melhor do que as Artes

---

[1231] - Ata da reunião do CTA do dia 02.06.1946 . Livro de Atas I - folha 52v. Ver CD-ROM Disco 4 ATAS Arquivo 1946

[1232] - O contrato para a vinda do pintor Ado Malagoli ao Rio Grande do Sul e ao Instituto, estava vinculado ao projeto do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Nesse convite, depois transformado em contrato efetivo, entraram decisivamente os professores Ângelo Guido e Fernando Corona, na época, membros ativos do CTA-IBA-RS. Informação prestada pela sua viuva Ruth Malagoli em entrevista informal em abril de 1999

[1233] - Ado Malagoli detalhava as peripécias, pelos gabinetes da administração de Estado, para identificar obras de arte e deslocá-las para o MARGS, em relatos feitos ao autor que na época era o seu aluno e o visitava freqüentemente no seu atelier particular.

[1234] - Dodd procurou esse vínculo entre arte universidade quando afirma ser *"íntima associação entre museu e universidade resultou no predomínio do aprendizado artístico em ateliês de cursos instalados em faculdades, o que significou cobertura econômica e institucional de que não dispôs, e ainda não dispõe, o artista plástico de outros países. Montou-se assim um mecenato miúdo, quando individualmente considerado, mas de peso, se tomado em conjunto, indispensável como meio de sobrevivência dos artistas".* in Durand, 1989, p. 91

Plásticas, apesar dos perigos que correm quando são confundidas e na heteronomia do puro marketing [1235].

### *4.3.5 – A disciplina de Arte Decorativa e o muralismo no Curso de Artes Plásticas do IBA-RS*

A disciplina de Arte Decorativa era uma porta da interface do IBA-RS entre a arte e o perfil social e profissional da formação dos estudantes das Artes Plásticas, em consonância com o artigo 99 do Regulamento de 1939[1236]. A Arte Decorativa era incluída, pelo decreto-lei n.º 22.897, de 06.07.1933[1237] na ENBA, como obrigatória em dois anos consecutivos. A mesma ENBA pleiteava, em 1951, no Conselho Nacional de Educação[1238] a sua transformação em curso superior autônomo. No IBA-RS o seu primeiro titular o professor Joseph Lutzenberger, a direcionou para a pintura mural. O mesmo acontecendo como seu sucessor Aldo Locatelli. O mural passou a ser um dos vínculos que expressaram a presença do IBA-RS no sistema de artes visuais local.

O Brasil colonial praticamente desconheceu a pintura autônoma de cavalete. A pintura cobria aos muros, até a metade do século XX, se integrava ao prédio, à escultura e ao relevo. Durand descreveu (1989, p.41) esse uso quando:

> "*por muito tempo, e até que a arquitetura moderna impusesse, entre 1940/1960, a pintura 'a liso' nas paredes internas e externas das edificações residenciais e comerciais, a*

---

[1235] - Roberta Smith em «***Carta abierta a los museo***s» denuncia o perigo dessa busca transformar as '*artes visuais'* em '*artes visíveis',* na critica de Dave Hickei. Acontece assim "*a lamentável metamorfose de um museu universitário em uma sala de exibição de produtos comerciais. Esse foi caso da exposição Cara a Cara: Shiseido e a fabricação da beleza, na galeria de Artes e Centro de Estudos Grey da Universidade de Nova York. Essa exposição do tipo 'mostrador de cosméticos de uma grande loja' foi patrocinada por Shiseido, o colosso japonês, e organizada integralmente com materiais de seus arquivos*". **La Nacion**. Buenos Aires, 17.12.2000 – Arte.

[1236] - Regulamento do IBA-RS aprovado no dia 24.03.1939 prescrevia no artigo 99. que o CAP tinha "*por fim o preparo técnico e artístico de pintores, escultores e gravadores, bem como a instrução superior, geral e especializada de que necessitam para exercer a sua função no meio social brasileiro*".

[1237]- O artigo 14 do Decreto-lei n º 22.897 de 06 de julho de 1933 prescrevia para a ENBA no item *"V – Arte decorativa: A) – Primeira parte: Estudo de elementos geométricos; estudo da fauna e da flora, em geral; estudo de paisagem; estilização e aplicações; B) – Segunda parte: Mobiliários, tapeçarias, vidraçarias, cerâmica, serralharia e outras modalidades de aplicação direta na Arquitetura e nas Artes plásticas"*

[1238] - Nesse ano de 1951 estava tramitando no CNF um processo oriundo da ENBA relativo a um curso superiror autônomo de Arte Decorativa que culminou no parecer nº 244/951. Nesse parecer o conselho elogiava a iniciativa dos norte-americanos nessa área, mas reconhecia, que o Brasil não possuía técnicos qualificados para esse curso. (in Souza Neves, 1954, pp. 223/5) . Enquanto se está elaborando a presente tese, a EBA-UFRJ possui seis cursos: Composição de Interiores, Desenho Industrial - Programação de Produto, Desenho Industrial – Programação Visual, Escultura, Gravura e Pintura. (Fonte site http://www.eba.ufrj.br/dep/index.php) Nesses cursos percebe-se a vontade de responder à demanda social, no espírito presente na forma embrionária da primitiva disciplina de arte Decorativa.

*contribuição do pintor era quase obrigatória nas casas de alto luxo. Fosse na corte, nas cidades prósperas da região do café e nas luxuosas casas de fazenda, as paredes internas dos salões de visita e demais áreas 'sociais' eram em geral recobertas de frisos e figuras*".

Para essa '*pintura a liso*' a obra de Cândido Portinari (1903-1962) encontrou espaços arquitetônicos do novo prédio do MEC, construído entre 1936 e 1943 e nas obras colocadas nas superfícies curvas da capelinha de São Francisco da Pampulha em Belo Horizonte em 1944. O próprio Portinari ofereceu, aos estudantes, sua competência e saber acumulados no exercício do mural público, por meio da instituição escolar qualificada[1239].

Em Porto Alegre, a 'Belle Époque' trouxe uma geração de pintores decoradores que realizavam a pintura do tipo que Durand (1989) descreveu acima, ao integrar visualmente o trabalho dos estucadores, escultores e arquitetos, sem esquecer vitrais e mobiliário. Alguns dos seus nomes foram recolhidos e publicados (1971) por Athos Damasceno. No final do século XX, existem poucos vestígios dessa primeira onda de decoradores que se confundem, em grande parte, com o trabalho de cenógrafos. Essas obras aparecem, em especial, em registros fotográficos reproduzidos nas revistas da época como *Kodak (1922)[1240], Máscara (1925)[1241] e Madrugada (1926)[1242]*. Essas fotos revivem os ambientes dos banquetes celebrados na 'Confeitaria Rocco'[1243]. Da época, em Porto Alegre, restaram alguns ambientes desfigurados da Biblioteca Pública, no citado 'Solar dos Câmaras' ou ainda no prédio da Faculdade de Direito da UFRGS inaugurado em 1910.

---

[1239] - Gomes ao analisar (2000, pp.39/40) a correspondência do ministro Gustavo Capanema, encontrou uma na qual *"Portinari é [...] o autor da proposta de criação, na Escola Nacional de Belas Artes, de um atelier de pintura mural em que seriam aproveitados os seu curso e seus muitos conhecimentos técnicos. 'Esse gênero de pintura – pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva – tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como elementos preciosos de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte, ocupa essa cadeira lugar da maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive da necessidade que têm os governos de decorar seu melhores palácios'* (Carta de Portinari a Capanema 27.5.1939)".

[1240] - **[F4. 028]** KODAK: 1922 capa. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1241] - **[F4. 039]** PELICHEK: Bismarck, capa de revista. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1242] - **[F4. 015]** COSME. Sotero – capa da rev. *Madrugada.* CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1243] - **[F2. 013.1]** e **[F4.048]** Banquete na Confeitaria ROCCO. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.** e **F4.**

Nesse clima inscrevem-se os dois murais[1244] de Antônio Parreiras para o Palácio Piratini, pintados antes da Primeira Guerra Mundial.[1245]. Depois da Guerra foram encomendados dois painéis, para o mesmo Palácio Piratini, ao professor do Instituto, Augusto Luis de Freitas e que no final do século XX, estão colocados nas escadarias[1246] do Instituto de Educação Flores da Cunha, em face de uma obra de Lucílio Albuquerque.

Em Porto Alegre, houve um hiato entre o buliçoso e ativo uso da pintura decorativa, estuque e escultura de fachada, decorrente das estéticas do 'Fin-du-siècle' e o seu renascimento metamorfoseado em muralismo público posterior a Segundo Guerra Mundial.

A partir da introdução do Curso de Artes Plásticas e da afluência de arquitetos e urbanistas, abriu-se no IBA-RS caminhos para uma geração de artistas plásticos retomar a interlocução com o espaço público. O movimento iniciou-se com a fundação da cadeira de Modelagem em 1938[1247] e de Escultura em 1939[1248] e no mesmo ano foram criados os Cursos Técnicos de Arquitetura e Artes Plásticas, nos quais a disciplina de Arte Decorativa constava no segundo e no terceiro ano, sob a orientação de Joseph Lutzenberger. O primeiro a desembarcar no Instituto, trazendo toda a sua bagagem de experiências do muralismo público, foi Fernando Corona. Originário e herdeiro de uma rica tradição cantábrica da obra pública como '*obra testemunha'*, distribuída ao longo do '*caminho de Santiago'*. Essa tradição era alimentada por arquitetos práticos, por escultores e por mestres de cantaria[1249], e cujo conhecimento Corona não vacilou em socializar nas suas aulas. Quando ele criou as disciplinas, pelas quais foi contratado pelo Instituto, transferiu para elas a sua tradição plástica

---

[1244] - Trata-se das pinturas "*A Proclamação da República dos Farrapos*" e a "*Prisão de Tiradentes*" . A visita ao Rio Grande do Sul, a encomenda e a realização desses murais estão descritos na sua auto-biografia in Parreiras, 1943 pp. 107 -8.

[1245] - O Instituto adquiriu, nessa época, de Parreiras o quadro "*Christo*" **[F4. 038.c] e [F4. 038.d]**. Relatório de Olinto de Oliveira de 1912 , p..35 "*Com o intuito de iniciar a formação da galeria de arte de pintura da Escola, autorizei-o no começo deste anno, por occasião da exposição do pintor brazileiro A. Parreiras, a adquirir uma das telas do mesmo.Foi escolhido o quadro intitulado Christo, cedido pelo autor pela quantia de 700$000*" CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1246] - **[F4. 004.5]** FREITAS, Luis Augusto de: painéis para o Palácio do Governo 1923. Colocadas no Instituto Flores da Cunha CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1247] - **2.4-**Programas de Modelagem***{086Prog}***

[1248] - **2.5-**Programas da cadeira de Escultura 1950 até 1969***{109Prog}***

[1249] - **[F3. 010.2]** Oficina de Jacob Aloys Friederichs. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

aprendida no duro confronto com a realidade local. A sua última fase de ensino de escultura esteve intimamente ligada à escultura monumental e pública.

No plano jurídico, Corona procurava ativar e divulgar a legislação municipal favorável ao mural em todos os prédios da cidade. Buscou essa legislação nas suas constantes interações com as cidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Encontrou a sua argumentação nas cidades barrocas brasileiras[1250] e latino-americanas que ele visitava assiduamente e para onde conduzia os seus estudantes[1251]. O seu objetivo era sempre o social, mas sem aniquilar o indivíduo. Essa lição de homeostase entre artista e público, entre a norma da arte e do seu destino, ele sublinhou na sua aula magna de 1947 aos estudantes arquitetos, escultores e músicos do Instituto que *"a arte contemporânea tende a ser social. Já o fora assim no Egito, na Grécia e mais perto de nós, no gótico e renascença. Ao falar em arte social, dá a impressão que o artista desaparece como indivíduo, não, isso nunca foi assim, nem será"*[1252].Trinta anos depois, ele dirá, que "*outros virão estudar a nobre arte muralista e o nosso povo assim poderá ler a história ao vivo, nas paredes dos nossos templos, das escolas e dos edifícios públicos para orgulhar-se de seus artistas*"[1253]. Ciente da limitação do indivíduo, remeteu para um projeto civilizatório mais amplo o estudo daquilo que sua geração produziu sobre os muros dos prédios públicos e esperando a emergência de uma nova geração para levar adiante o projeto que lhe era tão caro. Em 1962 viajou para Havana onde orientou alguns passos da primeira fase da arte pública, logo após o triunfo do novo regime da Revolução Cubana. No Instituto de Artes da UFRGS sobrevive um mural externo, colocado por ele no centro da fachada[1254] e outro interno, no salão de festas do 8º andar[1255]. Ao dizer que '*deixara de ser escultor para formar escultores*' é possível comprovar que o seu projeto prosperou através dos seus discípulos nas figuras exemplares de Alice

[1250] - **[F2.036]** Corona e Dorothea diante dos Profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo – Minas Gerais

[1251] - Corona e Dorothea em Congonhas do Campo MG – 1948 - Conferir CD-ROM Disco 6: IMAGES Arquivo F2 Imagem **[F2.036].**

[1252] - ISMOS, 1947: 11*{099b Ismo}*.

[1253] - Corona 1977:.125)

[1254] - **[F4. 011] [F4. 012]** e **[F4. 012a]**CORONA: mural de fachada do prédio do IA, CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1255] - **[F4. 013a]** CORONA: detalhe do mural cerâmico 8º andar do IA-UFRGS. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

Soares e Cláudio Carriconde[1256] que também praticaram murais. A escultura monumental urbana foi praticada e continuada pelos seus alunos escultores como Carlos Tenius[1257] e Luis Gonzaga de Mello[1258].

Outro docente do Curso de Artes Plásticas, o bávaro Joseph Lutzenberger não praticou o muralismo. Em compensação criou, como arquiteto, condições e projetou ambientes para serem executados pelos seus alunos[1259]. Esse tipo de obra está especialmente bem integrado na igreja São José de Porto Alegre, concebida por ele entre 1922 e 1924 (Doberstein 1999. ff. 221-8)[1260]. Como professor da cadeira de Arte Decorativa, no Curso de Artes Plásticas, era no mural que encontrava a sua melhor aplicação. As suas filhas Rose e Madalena Lutzenberger, quando se tornaram docentes no Instituto, transferiram esses conhecimentos para a sala aula, na mesma disciplina[1261].

Um dos pontos culminantes do muralismo público no Rio Grande do Sul e no IBA-RS deve-se ao pintor italiano Aldo Locatelli (1915-1962). A sua formação, em Bérgamo[1262], decorreu paralela a vivências do uso político do muralismo da Itália fascista entre 1920 até 1940. Ao se apropriar de uma grande parede, Locatelli conseguia transferir a grandiosidade e a largueza do discurso político em gesto pictórico. Na sua maneira de expor idéias a um vasto público[1263] sua referência plástica básica foi o mundo ideal neoplatônico de Miguel Ângelo. Em muitos momentos

---

[1256] - **[F1. 023]** CARRICONDE, Cláudio e **[F4. 010c]** CORONA e CARRICONDE: baixo-relevo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1 – F4.** Em relação à obra e a ação posterior de Carriconde como docente artista na Universidade Federal de Santa Maria – RS ver:MARION, Dionara - «A arte em santa Maria: a obra plástica de Cláudio Carriconde» **Expressão** Santa Maria : Univ. Fed. de Santa Maria - Centro de Artes e Letras. Vol. 1 n.o 1 jan-jun 2000 pp. 73-81

[1257] - **[F1. 097]** TENIUS, Carlos – trabalhando com solda **e [F4. 010a]** CORONA e TENIUS: Discípulo e mestre: CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1258] - **[F1.053]** GONZAGA, Luiz. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1259] - GOMES, Paulo. **José Lutzenberger** Porto Alegre: MARGS, 2001, 48 p.

[1260] -. Nessa obra Lutzenberger teve oportunidade para pensar a integração da Pintura com a Escultura e essa com a Arquitetura. A pintura da nave da igreja, ambienta uma série de quadros sobre a vida do santo patrono. Esses quadros temáticos são abraçados por um intrincado labirinto de arabescos projetados pelo próprio arquiteto.

[1261] - **2.7-** Programa de Arte Decorativa ***{099Progr}*** Uma série de vitrinas de Rose tornaram o seu trabalho público lendário na época.

[1262] Para conhecer a formação de Locatelli, suas primeiras obras e o período do Liceu e a Academia em Bérgamo consultar a obra "**Aldo Locatelli: il mestiere di pittore**" . Comunne de Villa D'Almè – Bergamo :Corponove Editrice - 2002

[1263] - LOCATELLI, Aldo Daniele. «Mural – Análise, considerações, método e pensamentos» (tese de concurso para provimento efetivo da cadeira de composição decorativa dos cursos de pintura e escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 1962) in *Correio do Povo*, **Caderno de Sábado**. Volume X, ano V, **n º 232** , Porto Alegre : Companhia Caldas Júnior, 22.07.1972, pp 8 – 12.

derivava a sua obra para a gramática pictórica de Piero della Francesca (1410?-1492)[1264] como admirador sincero da obra desse mestre[1265] ou a atualizava com os futuristas italianos, e, em especial, a de Umberto Boccioni (1882-1917).

Como docente, Locatelli substitui de uma forma natural o professor Lutzenberger, quando esse veio a falecer em agosto de 1951. O natural refere-se ao encaminhamento do estudo do mural no contexto da disciplina de Arte Decorativa. O painel[1266] que colocado na sala do Conselho Universitário da UFRGS e o mural que pintou para o salão de festas do oitavo andar, do prédio do Instituto de Artes[1267], são índices de sua capacidade de fazer o grande discurso plástico de uma forma coerente e competente, dialogando entre o Tema, a Composição e a Cor[1268]. As duas são do ano de 1958, dando-lhe a oportunidade de expor as suas concepções dos arquétipos platônicas captados em grandes e gigantescas formas plásticas[1269]. Além de sua obra pessoal[1270], influiu no ânimo dos seus alunos para socializar a sua criação artística

---

[1264] - Locatelli cita o artista, na tese que estava escrevendo (1972, p.12) "*Os motivos da história sagrada [..] não proibiram Piero della Francesca, o artista dos ritmos prodigiosos, de criar valores estéticos insuperáveis em que o humano consegue a beleza do viver eterno*".

[1265] - O autor discutiu pessoalmente esses dois artistas com Aldo Locatelli, enquanto esse estava pintando a sua conhecida "Via Sacra" para a Igreja de São Peregrino, em Caxias do Sul, preparava o seu concurso de cátedra no IBA-RS e que não conseguiu realizar devido a sua morte prematura. O esboço do texto que iria acompanhar o seu concurso foi publicado, dez anos após a sua morte, in *Correio de Povo*, no **Caderno de Sábado**, acima referido. Locatelli confirmou, nessas discussões, a origem e o significado da sua gramática.

[1266] - Distingue-se aqui painel de mural. Quando lhe era permitido, Locatelli pintava as suas obras no seu atelier, situado à rua Dario Pederneiras nº 513 (fundos de sua residência) em Porto Alegre. Depois '*maruflava*' essa obra no local. É o caso do painel que preside a sala do CONSUN da UFRGS. O mural era realizado sobre o reboco da parede preparado para esse fim. Locatelli desaconselhava o uso do afresco no Brasil devido à falta de materiais específicos e o pouco que pagava quem encomendava a obra. A falta da cal adequada, os preços das tintas importadas com artigo de luxo, fizeram com que Locatelli improvisasse materiais nacionais e que estão sofrendo freqüentes restaurações. Quanto ao que recebia, como retribuição ao trabalho, julgava-se igualado ao operário especializado e com freqüentes interferências de quem encomendava a sua obra.

[1267] - **[F1. 013]** LOCATELLI: BARBOSA, Carlos e OLIVEIRA, Olinto, **[F2. 057]** LOCATELLI: Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion, **[F2. 057.a]** LOCATELLI :Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion , **[F2.057.b]** LOCATELLI :Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion, **[F4.030.a]** LOCATELLI: Corona com grupo de alunos, **[F4.030.b]** LOCATELLI: Corona com grupo de alunos **, [F4.030.c]** LOCATELLI: mural 8º andar**, [F4.031]** LOCATELLI: Corona com grupo de alunos**, [F4.031.a]** LOCATELLI: Corona com grupo de alunos **, [F4.031.b]** LOCATELLI: grupo de músicos**, [F4.032]** LOCATELLI: Corona com grupo de alunos e **[F4.032.a]** LOCATELLI: grupo de músicos. - CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivos **F1 – F2 - F4.**

[1268] - Nas palavras do próprio Locatelli, o artista conquista o seu direito à sua competência (1972, p.10) na "*união expressiva dos três elementos básicos: Tema, Composição e Cor que, na liberdade de interpretação que o artista tem por direito, são a única exigência para compor um mural*".

[1269] - GOMES, Paulo et TREVISAN, Armindo. **O mago das cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre : Marpon et CEEE, 1998, 144 p. il. col

[1270] - STADILE ZATERA, Vera Beatriz. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre : Palotti, 1990, 184 p. il. col

através da obra pública, mesmo vivendo na periferia[1271]. Esse trabalho de motivador foi particularmente intenso nos últimos anos de sua vida quando as suas vistas estavam voltadas para o projeto de trabalhar em São Paulo e os grandes espaços de Brasília. Em Porto Alegre aceitava murais onde ele tentava engajar os seus alunos do Instituto. Um dos seus alunos que esteve mais envolvido com essa proposta foi o muralista Clébio Sória.

O silencioso e contido desenhista João Fahrion era o lado oposto do efusivo Locatelli. Como litógrafo e retratista, não se furtava ao mural como aquele que fez para o prédio da Reitoria, na sala que leva o seu nome, ou no mural do salão de festas do 8º andar do Instituto[1272]. As cores que usava nos seus murais harmonizam-se ao redor do cinza claro, onde as linhas fluem justas e sugerem os volumes. Essas obras estavam presentes na memória dos seus estudantes, durante as suas silenciosas e coloquiais aulas de Desenho Figurado, que alguns dos seus discípulos, aproveitavam para traçar esboços ou figuras, que de fato pertenciam aos projetos de novos murais para a cidade.

A violenta intervenção militar de 1964 e a despolitização do meio estudantil, na segunda década de 60, ajudaram a afastar o estudante das Artes Plásticas dos andaimes e dos murais. A essa violenta intervenção houve uma certa resistência da parte de Ado Malagoli, o grande mestre paulista vindo de Araraquara. Ele também não ficou indiferente à obra pública. A prova é o painel que pintou está no auditório da Faculdade de Direito as UFRGS. Nessa obra pictórica ele celebra a aliança entre o campo das artes e o campo das leis, entre o povo e o saber erudito, entre os primeiros habitantes e os imigrantes do RS[1273].

---

[1271] - No final de sua tese e da sua vida, Locatelli apontava para a autonomia de uma nova civilização que ele sentia emergir no Rio Grande do Sul , quando afirmava (1972., p.12, col. 3) "*que o Brasil, o nosso mesmo Rio Grande Sul tão pródigo em vocações artísticas, vivem internacionalmente no mesmo valor de Paris, Roma, Tóquio, Nova York e de Moscou. Estamos errados se pensarmos que os centros de maior tradição e movimento artístico devem ser os nossos guias, absorvendo-nos com teorias resultantes de ambientes bem diferentes e preocupados de não se repetir nos exemplos de uma grande tradição. A contrário, nós vivemos no princípio de nossa formação de civilização e devemos tentar expressá-la nos nossos valores*".

[1272] - **[F4. 023]** FAHRION: visão completa do mural do 8º na**, [F4. 023. a]** FAHRION: detalhe do mural do 8º na e **[F4. 023.b]** FAHRION: detalhe do mural do 8º andar. Fahrion teve uma produção também efêmera para eventos e promoções como aquela realizada para ao Baile da Vitória realizado em 1945 no Clube do Comércio elos estudantes do IBA-RS para arrecadar fundos para o museu da FEB. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1273] - Relativo a esse mural, que se encontra no Salão Nobre da Faculdade de Direito da UFRGS, a esposa do pintor, dona Ruh Malagoli informou ao autor,, no dia 03 de maio de 2001, que essa obra foi encomendada pelo Centro Acadêmico André da Rocha. Malagoli o realizou esse painel pedido desses estudantes que lhe forneceram apenas o material. Mais adiante o painel foi transferido ao Salão Nobre da Faculdade.

Clébio Sória, estudante do IBA entre 1958 e 1963, freqüentou as aulas dos mestres acima nomeados. Os muros externos da estação central do metrô de superfície de Porto Alegre e os murais pintados na Universidade de São Leopoldo – UNISINOS são amostras da sua produção pessoal e forte. A temática da sua terra de origem – Bagé- e a vertente religiosa[1274] forneceram-lhe o repertório para a construção de vigorosas figuras. Com o seu colega Paulo Peres, sob a influência de Locatelli, criou um painel para o Restaurante Universitário da URGS. A temática do mural '*Aliança entre Estudante, Operário e Camponês*', rimava plasticamente com as preocupações políticas da época[1275]. Esse mural foi sumariamente eliminado depois de 1964.

Regina Silveira foi estudante e professora do IBA-RS, cultivando, ao longo de todo a sua carreira o mural em obras nacionais e internacionais, das quais, o painel inaugurado em 2001 no aeroporto internacional Salgado Filho, é uma amostra. O ex-aluno do IBA-RS, Iberê Camargo teve a sua obra mural consagrada fora do continente, na sede da UNESCO. Vasco Prado, com uma passagem meteórica pelo Instituo, acabou fazendo o seu próprio caminho, tanto no muralismo como na escultura monumental a partir da temática do Rio Grande do Sul. Essa temática atravessou toda a sua obra construída dentro de uma linguagem pessoal e tecnicamente muito bem elaborada. O 'Grupo de Bagé', entre os quais está Danúbio Gonçalves[1276], tinha por projeto básico a interlocução entre o saber intuitivo do povo e a erudição profissional e assim não ficou indiferente ao muralismo. Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti[1277] e Carlos Scliar (1920-2001) possuem esse vínculo com a obra pública. O declínio do muralismo foi atribuído por Scliar a falta de seriedade de quem contrata o mural[1278]

---

[1274] - Clébio Sória foi um dos criadores do Curso de Arquitetura da Unisinos e irmão do bispo da Igreja Anglicana de Porto Alegre.

[1275] O *Correio do Povo* publica que esse mural foi iniciado no dia 25.10.1962. Inaugurado em 1º .05. 1963. In Pieta, 1995. figura p. 195, texto pp.265/ 6

[1276] - A obra mural de Danúbio ainda não foi sistematizada num estudo acadêmico. Mas os seu trabalho mural na técnica de mosaico, é digno de observação. Nessa técnica uma das suas obras mais conhecidas é a que reveste as paredes do templo do túmulo do Padre Reus em São Leopoldo.. Ele foi professor, durante algum tempo, no IA-UFRGS.

[1277] - Glênio Bianchetti foi da turma de formandos de 1955, do Curso de Artes Plásticas no IBA-RS .

[1278] - Carlos Scliar (1920-2001) fez grande parte da sua carreira artística fora do Rio Grande do Sul. Colaborou em nove projetos de Oscar Niemeyer com destaque para o Memorial da América Latina em São Paulo. Em Porto Alegre seus murais estão no salão nobre do prédio antigo da prefeitura municipal. Na entrevista do dia 09. 10. 1997 ele negou a hipótese do pesquisador sobre a influência do golpe de 1964 sobre o muralismo. Ele atribuía a sua decadência pela falta de seriedade de quem encomendava o mural..

especialmente quando um mural integrava um projeto arquitetônico. Este é construído, mas o mural era '*esquecido*'.

### *4.4 – O Curso de Artes Plásticas do IBA-RS e a sua reprodução.*

O Instituto conseguiu reproduzir, durante o período do Estado Novo, o melhor da sua teleologia imanente nas Artes Plásticas contraditoriamente. Nesse período e nesse setor realizou salões, construiu o seu novo prédio, contratou artistas de prestigio, abriu cursos que ampliavam os campos de intervenção do Instituto no meio cultural na medida em que desapareciam as liberdades públicas. Cresciam as possibilidades dos artistas plásticos e arquitetos de trabalharem, contanto que as manifestações públicas não contrariassem o Estado intervencionista[1279]. A '*arte clara'*, aprovada pelo Estado Novo, tentou compensar o uso das '*obscuras forças'* de repressão a que teve de recorrer para implantar o poder desse reducionismo nacionalista intervencionista. Essa contradição é curiosa, pois o indivíduo, reprimido pela força despótica do Estado, usou a força do poder simbólico da arte, como recurso da perda da sua liberdade e assim, sentir-se novamente forte[1280] para expressar a sua autonomia, nos estreitos limites que o Estado interventor lhe concedia. O Estado forte atingiu menos as Artes Plásticas do que a Música[1281]. As Artes Plásticas podem se desviar da violência ao se isolar no atelier, enquanto a Música necessariamente deve falar no coletivo, onde trabalha com ressonâncias dionisíacas incontroláveis pelo

[1279] - No plano internacional é constrangedor acompanhar o que aconteceu, nessa época, aos artistas franceses da maior envergadura prestando homenagem aos artistas nazistas como escreve Monnier (1995 p. 309). "*O convite da França ao escultor alemão neoclássico Arno Brecker, em maio de 1942, para uma importante exposição de suas obras no Orangerie permanece um fato espantoso*". O espantoso foi à presença, na comissão de recepção, de nomes da maior prestígio e com currículos invejáveis na arte. Arno Brecker foi recebido por Maillol - o seu antigo mestre – por Van Dongen, Derain, Vlaminck, Louis Hautecœur e Paul Landowski. Renderam-lhe homenagens na '*Ecole des Beaux Arts'* da qual Landowski era diretor e Louis Hautecœur o secretário. Logo após a exposição, organizou-se uma retribuição com uma viagem dos artistas franceses à Alemanha nazista. Nessa caravana de retribuição, Paul Landowski, André Derain, Corneille Van Dongen, André Segonzag e Maurice Valminck, entre outros foram para a Alemanha nazista. O manual de história da arte de Hautecœur, traduzido e distribuído nas bibliotecas brasileiras até o final do século é usado por estudantes de artes plásticas. Em Porto Alegre Paul Landowski era admirado pelas suas duas estátuas que figuram na fachada do Palácio Piratini e no Rio de Janeiro, pelo rosto do Cristo do Corcovado, um verdadeiro monumento nacional de toda nação brasileira. O escultor sul-rio-grandense Antônio Caringi foi um dos discípulos de Arno Brecker. A busca plástica do '*tipo ideal'* de Brecker e a estética da '*arte clara'* para o povo do líder nazista, irão orientar as buscas estéticas desse escultor. Essas duas diretrizes estão presentes na estátua plasmada no 'Laçador' na busca do '*tipo gaúcho'* e *claramente* legível. Ela transformou-se em símbolo de Porto Alegre e colocado na sua entrada.

[1280] - Ao distinguir **força** de **violência**, Arendt (1983, p. 263), explica que as artes e os ofícios podem se expandir, se o tirano, apesar de sua força, for assaz «*benevolente*» para deixar seus súditos tranqüilos nos seus isolamentos. Enquanto pela violência, a tirania torna impotentes os sujeitos, que perdem a sua faculdade humana de agir e falar em conjunto.

[1281] - Não é por acaso que os músicos do IBA-RS tiveram de ouvir de um secretário do Estado do RS na época dos Estado Novo, questionamento "*Como pode um tocador de trombone ganhar igual a um professor de medicina"* ou a própria existência do Instituto pois "a*rte não interessa ao Estado*" (Reis Garcia 1988, s. p.)

Estado totalitário constituíndo um perigo para a '*clareza*' das intenções desse Estado, devendo ser controlada e dirigida.

Uma explicação para esse vigor das Artes Plásticas, nesse período, pode estar na concepção de Freud[1282], que relaciona '*civilização e repressão'* e compara com a necessidade de o ser humano tornar-se adulto[1283]. Adulto, que na presente tese, significa reprodução e liberdade para tal. É possível considerar a força do Estado interventor, nos termos da presente tese, um constrangimento institucional em ponto maior contra a qual se debate a liberdade da arte. A força e a energia resultantes, dão a medida da passagem e da circulação da arte.

O 'Estado Novo' não ficou indiferente ao tema de '*uma arte nacional'* como é possível observar na circulação das Artes Plásticas no espaço brasileiro na época do CAP-IBA-RS. Dessa intencionalidade[1284], um dos testemunhos é o apoio do Estado aos Salões do IBA-RS. De uma forma geral, é necessário concordar com Bulhões quando escreveu (1992: 58) "*a cada projeto sócio econômico e político corresponde um projeto estético e ele articulado num processo de mútuo esforço*". A Revolução de 1930 trouxe um novo projeto político e que nos seus desdobramentos trouxe novas condições de reprodução da arte do IBA-RS.

### *4.4.1 - Tentativas de associar os artistas visuais no RS e o IBA-RS*

Uma das condições para a reprodução da arte foi a necessidade de o artista plástico buscar novas formas de se associar. O trabalho isolado do artista plástico, leva-o a buscar seu oposto: a associação, como na Europa ao longo de século XIX[1285]. Em Paris, Meissonier, Puvis de Chavanes e Rodin cindiram a "*Société*

---

[1282] - FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Rio de Janeiro : Imago 1974, p. 66-150 ( coleção das obras de Freud, livro 8).

[1283] - Freud escreveu (1974, p. 104) que "*a civilização é constituída sobre uam renûncia ao isntinto, quanto ela pressupões exatamente a não satisfação de instintos poderosos [...] O desenvolvimento da civilização é um processo especial, comparávela à maturação normal do indivíduo*"

[1284] Essa intencionalidade era procedente das mais contraditórias fontes, como as da 'Semana de 1922', das denúncias da quebra da ordem da 'Revolução Constitucionalista' de 1932, de perseguição aos marxistas-esquerdistas em 1935, aos integralistas-direitistas em 1937. Restava aos mentores da arte pública brasileira um aglutinado estético que se orientava pelo populismo reducionista do Estado Novo. Evidencia-se o que escreveu Mota (1980: 73) "*a produção cultual não está situada numa esfera da realidade muito distante daquela em que operam os mecanismos de controle social"*. Gustavo Capanema[1284] praticava o MESP uma política compensatória as duras intervenções nacionalistas de Getúlio Vargas.

[1285] - Peter Gay escreveu (2001, p.84) "*as associações privadas de artes que surgiram por volta de 1800 em vários países e se multiplicaram no século XIX - em 1896 havia noventa dessas associações, com cerca de 100 mil membros por toda a Alemanha - participavam do empreendimento didático com exposições e leilões*"
GAY, Peter **Guerras do prazer**: a experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud - São Paulo : Companhia das Letras 2001 349 p.

*nationale des beaux-arts*", criada no dia 15 de junho de 1882, constituindo, por sua vez, em 1890, "*Société des artistes français*" (SAF), segundo Monnier (1995: 269). os artistas plásticos do Rio de Janeiro lançaram, em 1919, "*a Sociedade Brasileira de Belas Artes*" com estudantes da ENBA, conforme relata Miceli (1996: 156). Zanini se refere (1983: 579) ao *Grupo Bernardelli* que reuniu esses estudantes de ENBA, entre 1931 e 1940. As associações de artistas plásticos de São Paulo geraram versões sindicais, como a transformação da Associação Paulista de Belas Artes em Sindicato dos Artistas Plásticos e até proletárias, como do *Grupo Santa Helena*.

Uma efêmera associação se reuniu num "*Centro Artístico*" ao redor de uma exposição de Pedro Weingärtner, em novembro 1913, em Porto Alegre, conforme Doberstein registrou (1999:91). Vários deles eram membros integrantes do CC-ILBA-RS. O Salão de Outono de 1925 também foi fruto de uma associação efêmera, que nasceu dos preparativos do baile de carnaval da Sociedade de Filosofia (Scarinci, 1982: 35) e que se tentou institucionalizar (Revista Máscara, ano VII, nº 7, jun 1925). Nesta associação estavam vários membros do ILBA-RS como Fábio Barros e Manuel André da Rocha, além de professores da época do Instituto, como Pelichek, ou futuros, como Fernando Corona.

A Associação Francisco Lisboa nasceu em agosto de 1938 e foi a de maior continuidade[1286]. Fundada nove meses após a proclamação do Estado Novo[1287], os seus integrantes procuravam fazer do seu ofício, como trabalhadores especializados, a razão de sua união. Essa intenção Kern registrou (1981, f. 113). *"A Associação Francisco Lisboa foi fundada com o objetivo de reunir os artistas que se encontram isolados e que tem dificuldades para se fazer conhecer seus trabalhos*". Ao acompanhar a nominata dos seus fundadores constata-se a presença significativa de integrantes do IBA-RS. A sua primeira formação era constituída por:

> *"um grupo de jovens artistas: João Faria Vianna, Carlos Scliar, Mário Mônaco, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich e Gaston Hofstetter.*

---

[1286] - SCARINCI, Carlos «Da Francisco Lisboa ao Pseudo-Salão Moderno de 1942» in Correio do Povo, **Caderno de Sábado**, Volume CVI, Ano VIII, **nº 606,** 08.03.1980, pp 8/9.

[1287] - Carlos Scarinci escreveu (1980, p.8, col.1) "*Os objetivos da nova entidade não podem ser definidos como uma tomada de posição de classe, mas sua criação coincide quase com a transformação da Associação Paulista de Belas Artes em Sindicato dos artistas políticos(1937) que coincide também com as orientações sindicalistas do Estado Novo recentemente implantado*".

*Nesse mesmo ano ingressam Guido Mondin, João Fontana, Arnildo Kuwe Kindler, João Fahrion. Judith Fortes, José Rasgado Filho, Gustav Epstein, Mário Berhauser, Júlia Felizardo e Romano Reif."* (KERN. 1981 ff. 112 e 113).

Nessa lista verifica-se que tod**as** **as** artist**as** freqüentaram a Escola de Artes do ILBA e ali concluíram o curso superior. Assim, **Judite Fortes** o concluiu em 1922[1288], tendo ingressado em 1916[1289]. Exerceu o papel de professora substituta em várias ocasiões e de membro das bancas de final de ano. Em dezembro de 1938 ela deve ter enfrentado um sério problema profissional no IBA-RS, pois o seu nome foi preterido na cadeira de Anatomia Artística [1290] face ao de Luiz Maristany de Trias[1291]. Mas o fato parece que não a indispôs contra o IBA-RS, pois em 1942 estava contribuindo com uma obra sua[1292] para construir o prédio do Instituto. Ela mantinha um curso de desenho na frente a sede do Instituto para a preparação do vestibular[1293]. **Júlia Netto Felizardo** ingressou na Escola de Artes em 1922. Ela foi da turma e da série dos pintores Francisco Brilhante e José de Francesco. Júlia concluiu a Escola em 1927. Na exposição do ano de 1928 conquistou distinção[1294]. **Edla Hofstätter da Silva** iniciou, em 1930, os seus estudos na Escola de Artes e formando-se no Curso Superior em 1934.

Não há registro se essas ex-alunas exerceram um papel diferenciado no grupo. A Associação não gerou uma linha de pesquisa, nem se definiu por uma estética identificadora do grupo. O grupo não manteve uma estrutura burocrática

---

[1288] - Relatório do ano de 1916 de Libindo Ferrás***{019Relat}***

[1289] - Relatório do ano de 1916 de Libindo Ferrás*{019Relat}*

[1290] - Judite Fortes se inscreveu no dia 10 de dezembro de 1938 para concorrer para docente da cadeira de Anatomia Artística. Livro-Caixa (borrador) do Instituto . Dia 10.12.1938.

[1291] - Luiz Maristany de Trias também se inscreveu no mesmo concurso para a mesma cadeira. Não há registro da realização do concurso. Contudo Trias ocupava a cadeira de Anatomia Artística, desde o dia 06 de junho de 1938, conforme *"Offício nº 353, acompanhado de 2ª via do contrato*" que lhe foi remetido com essa data. Livro nº 1 do protocolo do I.B.A iniciado em 28.4.1936, p. 24. ***{067OFIC}*** . O certo é que Maristany de Trias continuou a lecionar a disciplina de Anatomia Artística, enquanto o nome de Judith Fortes não consta mais, depois disso, na relação de docentes do Instituto.

[1292] - Catálogo da Grande Exposição de Belas Artes – Março de 1942. ***{079Obr]***

[1293] - Depoimento oral da ex-aluna do Curso de Artes Plásticas do IBA-RS, Cecília Zingano Amaral, ao pesquisador .

[1294] - Na lista dos formando do Instituto entre os anos de 1916 até 1961 ao lado do nome de Júlia Netto Felizardo está anotado: '*Aprovada c/distinção. Foi-lhe conferido o Prêmio de uma medalha de rata pelos eus trabalhos apresentados em 1928 (Composição Decorativa)*

administrativa, e muito menos investiu em bens ou sede[1295] do grupo. Isso seria impossível pelo tipo de associação proposta e as possibilidades materiais do grupo. Esse fato dificulta uma recuperação e documental continuada, além de jornais, eventuais catálogos de exposições ou visões pessoais em entrevistas com membros de diversas épocas dessa associação.

Na Associação Francisco Lisboa havia dois discípulos de Giuseppe Gaudenzi do Instituto Parobé, sendo um João Fahrion e o outro João Faria Vianna. Fahrion já era professor do Instituto, para o qual ele fora chamado no dia 24 de agosto de 1937[1296], substituindo Francis Pelichek falecido em 01.08.1937[1297]. Romano Reif era professor e toreuta estabelecido no bairro operário Navegantes de Porto Alegre[1298]. Do mesmo bairro vinham Gastão Hofstätter e Guido Fernando Mondin. Gastão era da equipe de Ernest Zeuner da Editora do Globo. Mondin tornou-se político, eleito senador da republica e ministro de Estado, sem renegar a pintura e o seu bairro de origem[1299]. José Rasgado Filho ilustrou a Revista Máscara em 1925 com o pseudônimo '*Stellius*' e expos desenhos no Salão de Outono de 1925 de Porto Alegre[1300]. Gustav Epstein enviou, ao salão do IBA-RS de março de 1942, uma aquarela intitulada '*Vista do Quintal–Copacabana'* contribuindo com os artistas do Rio de Janeiro na construção do prédio do IBA-RS[1301].

A Associação mostrava que nessa época a profissionalização em arte era considerada como possível. A resolução do jovem Iberê Camargo, concluinte do Curso Técnico de Arquitetura no IBA-RS, foi tomado, em 1941, ao proclamar '*vencer ou*

---

[1295] - Conforme Scarinci, (1982, p. 111) em 1945 houve a promessa do governo do Estado de uma sede, o que não se concretizou.

[1296] - '*Officio nº 182 remetendo proposta de contrato Prof. João Fahrion*" encaminhado a Reitoria da UPA em 24.08.193 Livro nº 1 do protocolo do I.B.A iniciado em 28.4.1936 p.11

[1297] - "*OffÍcio nº 175 communicando fallecimento do Prof. Pelichek*' remetido à Reitoria da UPA em 04.08.1937 Livro nº 1 do protocolo do I.B.A. iniciado em 28.04.1937, p. 11

[1298] - Romano Reif, como toreuta foi responsável inúmeros quadros de formatura em diversos estabelecimentos de ensino da época, identificados com a assinatura 'ROMANO' que escolas tradicionais da época ostentam em Porto Alegre. Ele é nome de Biblioteca Pública na Vila do IAPI de Porto Alegre. A inovação de Romano que permanece no final do século XX é uma firma (Madelâmina – Bairro Navegantes) que comercializa chapas aglomeradas sintéticas, como prolongamento de sua oficina de marcenaria Sua filha Margarida Reif, foi aluna do Instituto, formou-se em escultura com o prof. Fernando Corona.

[1299] - MONDIN, Guido Fernando.**Bairro sem água**: reminiscências do 4º distrito. Porto Alegre : FEPLAN, 1987, p. 188. Mondin presidiu o Instituto Histórico Geográfico de Brasília – DF - onde veia a falecer no dia 18 de maio de 2000.

[1300] - Nesse Salão de Outono de 1925 estavam expostos os trabalhos de Judith Fortes e de João Fahrion, A referência a José Rasgado Filho é : " *José Rasgado Filho, o 'Stellius' que os leitores de ´Mascara´ admiram, expõe seus expressivos desenhos*" Revista *Máscara*, Porto Alegre, ano VII, **nº 7** , jun. 1925 s/p.

[1301] Na lista dos fundadores da Associação Francisco Lisboa, que praticam o mesmo gesto altruísta de enviar obras ao Salão do IBA-RS, estão Carlos Scliar, Guido Mondin Filho, João Faria Vianna, Judith Fortes e Júlia Felizardo.

*morrer pela arte*'[1302]. Ele expressava o contexto de confrontos extremos de uma guerra real em andamento. O indivíduo isolado deveria fazer opções reais e definitivas entre forças antagônicas que se materializavam em figuras da fachada sorridentes, benevolentes e triunfantes. O Estado totalitário apontava o rumo, onde ele incluía a arte. No Brasil, essa política tomou o nome de Gustavo Capanema que na análise de Williams (2000: 251/69) acumulava simultaneamente as funções de administrador, de ideólogo e de mecenas das artes. A reprodução da arte era possível, no rumo que o Estado apontava[1303].

A Associação Francisco Lisboa continuou a sua ação como uma das forças do sistema de artes do Rio Grande do Sul, descobrindo-se nela projeções da teleologia imanente do IBA-RS, na medida em que esteve sob a orientação de vários dos seus docentes e ex-alunos. A ex-aluna e docente do IA-UFRGS, Marilene Pieta, acompanhou e registrou (1995: 74/5) a ação desses membros do Instituto na Associação Francisco Lisboa onde ela integrou uma das suas diretorias.

Surgiram outros grupamentos de artistas plásticos, mais ou menos vinculados ao IBA-RS. Kern estudou (1981: 208-214) a '*Associação Araújo Porte Alegre'* (AAPA), formada, entre 1948 e 1952, por estudantes de Artes Plásticas, Música e de Arquitetura do IBA-RS[1304] e entre 1954 e 1955 a '*Sociedade de Amigos da Arte'*. Scarinci registra (1982: 106) a experiência da *Sociedade de Cultura do IBA (SOCIBA),* constituída no aniversário do Instituto em 1953 que nos documentos do AGIA-UFRGS[1305] descobre-se como uma interface entre a instituição e a sociedade civil, aos moldes de uma "*fundação*". A SOCIBA foi desativada em 1958, dando lugar à

---

[1302] - Depoimento informal ao autor de Carlos Petrucci sobre o gesto do seu colega na Secretaria de Obras Públicas do Estado. Petrucci foi enfático em relação a intensidade e a veracidade da expressão "*vida ou morte"* que acompanhou a escolha pela arte realizada por Iberê Camargo.

[1303] - Esse rumo, apontado pelo Estado Novo, às vezes trazia conseqüências dramáticas. Foi o caso da Editora do Globo que quase naufragou devido a um gesto de Gustavo Capanema. Bertasso escreveu (1993, p. 29) que "*em 1942, quando a seção da Livraria do Globo havia chegado ao auge de sua capacidade de publicação de livros nas suas diversas linhas editoriais a empresa foi brutalmente atingida pela reforma de ensino orquestrada pelo ministro da Educação, Gustavo Capanema [ ...] ministro da ditadura Getúlio Vargas, com a melhor das intenções para o ensino brasileiro, por pouco não fez soçobrar a seção da Livraria do Globo encarregada dos livros didáticos*". O ministro, ao mudar o programa de ensino sem avisar a ninguém, tornou obsoletos praticamente todos os livros didáticos já impressos na Globo, e que tiveram de ser transformados em papel velho, com enormes prejuízos para a empresa.

[1304] - Conferir «***Associação Araújo Porto Alegre***» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado**.Volume XCVI, ano VIII **nº 596**, 29.12.1979, pp. 8/10.

[1305] - Atas da SOCIBA Sociedade de Cultura do Instituto de Belas Artes (22/04/1953 – 1958) ***{120ATA}*** SOCIBA: Programas e estatutos - 1953 - 1958 - ***{121Socib}*** Ver CD-ROM Disco 3: DOCUMENTOS Arquivo: 1953

'*Associação Cultural dos Ex-Alunos do IBA-RS"* [1306], que foi responsável pela experiência da Escolinha de Artes do Instituto[1307].

### *4.4.2 – A 1ª Bienal de São Paulo e o Curso de Artes Plásticas do IBA-RS*

O Curso de Artes Plásticas começou a colher, na década de 1950, o que havia semeado desde a expulsão do IBA-RS da universidade local. Um deles foi o convite para expor na 1ª Bienal de São Paulo em 1951, feito pessoalmente pelo seu promotor.

A arte recebeu da 1ª Bienal de São Paulo uma intensa lufada renovadora, tanto no plano internacional[1308] após a 2ª Guerra[1309], como no Brasil e no Rio Grande do Sul após o Estado Novo. No IBA-RS, em especial no Curso de Artes Plásticas, teve uma surpreendente adesão[1310]. A administração do Instituto de Belas Artes recebeu a visita pessoal de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)[1311]. Tasso Corrêa sondou as condições de participação, convidou os artistas, organizou e sistematizou a participação do grupo facilitando a inscrição das obras de arte, organizou a excursão de interessados à Bienal, solicitando facilidades para a caravana cuja lista foi encabeçada por ele mesmo, além do secretário do Instituto e mais 20 inscritos até o dia 31 de outubro.

---

[1306] - Entrevista informal com o autor, em 17.12. 2001, com Iara de Mattos Rodrigues que estagiou na Escolinha de Artes do Rio de Janeiro de Augusto Rodrigues, financiada pela Associação de Ex Alunos do IBA-RS.

[1307] - Além dos diversos textos pedagógicos produzidos por Iara Mattos Rodrigues, para conhecer os vínculos institucionais da Escolinha de Arte, mantida pela Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS, pode-se compulsar o processo dirigido ao Reitor Tuiskon Dick e que recebeu o n.º 23078.028061/91-44 no Protocolo Geral da UFRGS no dia 24.06.1991 as 11h24min.

[1308] - Um senador, não se conteve, e exaltou a 1ª Bienal como a maior do Universo "*Tecendo considerações, sobre a primeira bienal de arte moderna, que se vai realizar em São Paulo, disse ser a exposição a mais impressionante do governo, que há notícia histórica na América Latina, acrescentando acreditar que será a maior concentração artística, talvez em todo o Universo*". *Diário de Notícias*. Porto Alegre. 06.10.1951 (Recorte do Arquivo do IA-UFRGS)

**[1309] - O jornal *Última Hora* (08.10.1951 – recorte do Arquivo) especulava *"A noticia da participação alemã tem provocado nos meios artísticos internacionais vivo interesse, pois é a primeira vez que a Alemanha participa, após a guerra de uma manifestação internacional no novo continente".* Mas que não se confirmou, pois o *Diário de Noticias*, (20.10.1951 – recorte do AGIA) afirmava *"na hora da abertura* (a Alemanha) *não está presente, enquanto os dois outros países do Eixo, Itália e Japão, mostram as suas pesquisas posteriores à guerra".***

[1310] - *{118Bienal}* Bienal (1ª) a seleção e a participação do IBA-RS.

[1311] - Carlos Scliar, do Clube de Gravura de Porto Alegre, certamente se referira a ele quando declarava que "*os organizadores da Bienal são "pseudo-mecenas", verdade negocistas, vendedores da soberania nacional*" ( in Scarinci, 1982 p. 87)

O grupo dos artistas plásticos enviou 35 peças de 18 artistas diferentes[1312], sendo selecionados[1313] e expostos os trabalhos de Alice Soares e de Sônia Ebling[1314] entre os 209 artistas brasileiros que figuravam na mostra[1315]. O prof. Ado Malagoli também foi aceito. Ele estava com o seu contrato firmado com o Instituto, desde o início do ano de 1951.

Sob o aspecto da iniciativa administrativa não há registro de questionamento do favorecimento da participação efetiva do Instituto, por todos os meios, no evento[1316]. A presença do Instituto nessa nova forma de atualização mundial estética, provocou novas mentalidades face às artes plásticas. Obras e projetos de carreiras de artistas inspiraram-se e reagiram a essa mentalidade. Alice Soares, uma das participantes, expositoras da Iª Bienal e docente do Curso de Artes Plásticas do IBA-RS, resumiu a sua repercussão no ensino artístico local: *"A Iª Bienal de São Paulo foi um primeiro impulso. Ela trouxe polêmicas [...] e algumas tentativas de mudanças no ensino".* (Kern, 1981: 401). As polêmicas, a que se refere Alice Soares, estão no plano estético e político, das quais foram portadores, em Porto Alegre, o Clube de Gravura[1317] e a revista Horizonte[1318].

A Iª Bienal foi aberta no dia 20 de outubro de 1951 no local onde depois foi construído o prédio do MASP. Foi um evento que conseguiu a uma grande mobilização de vontades expressas por um fluxo de idéias ao redor das Artes Plásticas no Brasil. Fluxo que havia sido obstruído pelo centralismo do Estado Novo e

---

[1312] - As cópias das fichas de inscrição dos artistas, relacionam: João Fahrion, (3 obras), Fernando Corona (1), Vasco Prado (2), Francisca Maciel Lima (1) Sônia Ebling (1), Wilburg Soares Olmedo (3), Eleonora Barcellos (1), Hermano Duceschi (3 pinturas), Cristina Balbão (3), Alice Soares (3), Luiz Francisco Lucena Borges (2), Alice Esther Brügmann (3), Hermano Duceschi (3 aguafortes), Carlos Aberto Petrucci (2). Em Arquitetura inscreveram-se Cláudio Teixeira de Freiras, João Vallandro, Moacir Zannin e Rubem Cassal Pilla, cada um com um projeto.

[1313] - O júri brasileiro foi formado por Santa Rosa, Clóvis Graciano, Quirino Campofiorito e Luiz Martins.

[1314] - **[F2. 045]** EBLING, Sônia e seu marido no atelier de Corona. Aluna de Corona depois fez carreira internacional.Ver também biogrfia de Sonia EBLING no site http://www.itaucultural.org.br/

[1315] - Catálogo da Iª Bienal de São Paulo, 1951.

[1316] - Meio século depois do evento, seria interessante questionar as ausências. Assim por exemplo, a fidelidade de Ângelo Guido aos Diários Associados, pode significar a explicação da nota pitoresca sobre o exagero do senador da Republica, como a sua ausência na caravana e nas obras enviadas.

[1317] - Scarinci anota (1982, p. 87) que "*o clube de Gravura de Porto Alegre [..] na divulgação de temas políticos de então na revista 'Horizonte' que se publicou em Porto Alegre, de 1951 até 1954 [..] a tônica do movimento dos gravadores do sul era seu combate ao abstracionismo e à primeiras bienais de São Paulo, 'expressão da decadência burguesa' no dizer de Vilanova Artigas, que publica artigo na revista*"

[1318] - BALBUENO, Luciana Haesbaert «A estética engajada da Horizonte» in **Jornal do MARGS**. Ano **Nº 74** Porto Alegre : Secretaria de Estado da Cultura, nov. 2001, p.6

que, segundo o jornal *Última Hora,* "*estamos mal e confusamente informados. Nem sequer sabemos o que se passa no Rio, como no Rio não se sabe o que ocorre em São Paulo*"[1319]. A partir de 1951 São Paulo tomou a efetiva liderança das artes visuais[1320] no Brasil e que a 1ª Bienal deveria expandir ao plano mundial, conforme o seu catálogo[1321].

A grande soma da circulação de informações de arte que ela provocou, não deixou de gerar plágios, caricaturas e kitsch, pela impossibilidade do atingir os conceitos, circunstâncias e meio cultural do que estava sendo veiculado pela imprensa. Zanini caracterizou (1983; 648) o fenômeno provocado pela Bienal, como "*atualização superficial em muitos*". Em Porto Alegre, o limitado poder econômico, o acesso apenas à mídia em vernáculo, os poucos participantes em esporádicas viagens de estudos internacionais, limitava o repertório da maioria dos candidatos a artistas do Curso de Artes Plásticas do IBA-RS[1322] e fizeram com que eles aderissem a-criticamente aos moldes consagrados pela Bienal. Porto Alegre tinha pouco em comum com o clima espiritual[1323] que motivava a reconstrução material da Europa e que São Paulo[1324] incorporar na fonte[1325] ao aderir a uma nova fase de industrialização. No RS o artista local traduziu, essa Bienal e concepções derivadas, para o seu meio e repertório.

---

[1319] - *Última Hora*. Edição especial, 20.10.1951 (Recorte do Arquivo do IA)

[1320] - A densidade cultural de São Paulo, e, especialmente o seu mercado de artes plásticas, já era superior ao Rio de Janeiro no início do século. XX. Esse fato é visível nas exposições que Pedro Weingärtner realizou em São Paulo (1900-1905-1909-1910-1923) , onde vendeu praticamente todas as suas obras e com os melhores preços (Guido, 1956).

[1321] - Conforme Lourival Gomes Machado, seu secretário, *"por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas: colocar arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial"*(in Zanini, 1983 p. 647)

[1322] - Não foi objetivado ainda é o número de estudantes que dominavam outro idioma, ou a comparação do número dos participantes em viagens de estudos internacionais com o total dos matriculados no Curso de Artes Plástica. A partir desses dados seria possível evidenciar a limitada competência que o estudante de artes plásticas do IBA-RS possuía para decodificar a arte da Bienal.

[1323] - O escritor francês Albert Camus havia anotado dois anos antes no seu diário "*Em Porto Alegre[...] A luz é bela. A cidade feia, apesar dos seus cinco rios. Essas ilhotas de civilização são freqüentemente horrendas*". Realizou uma palestra no IBA-RS em 10.08.1949.

[1324] - Para São Paulo a Bienal foi um ponto importante na tomada de hegemonia cultural. Através, desse evento, foi possível visualizar todo um sistema autônomo de arte paulista que rapidamente superava a capital federal da época. A velha rivalidade com o Rio de Janeiro já vai longe, num país completamente diferente de 1951, em especial se considerarmos hoje os recursos técnicos instantâneas que a inteligência artística brasileira dispõe para a sua atualização.

[1325] - Durand percebeu (1989, p. 134) a importância da Bienal na formação de um artista *"Afinal de contas, a Bienal constituiu a principal instância de consagração para um artista plástico brasileiro, na medida em que tinha júri internacional e não havia meios alternativos compatíveis de um artista pôr-se tão rapidamente a par das tendências emergentes no cenário internacional"*.

A Bienal cumpriu o papel da *atualização da inteligência artística brasileira* que Mário de Andrade (1893-1945) havia proposto nove anos antes, aos estudantes da UNE, dando mais um sentido à Semana de Arte Moderna de 1922[1326]. Mas a "*carência de uma estruturação técnico-científica*" (Zanini, 1983: 648), conjugado com ausência de um poder econômico continuado e um suporte político adequado e coerente, a Bienal[1327] também não fez circular a tão esperada *poesia brasileira de exportação*, anunciada[1328] por Oswald de Andrade (1890-1953).

No plano internacional, a perda da autonomia financeira do Brasil, tirou o suporte para um evento dessa natureza, como Monnier percebeu (1995: 413) que "*pela falta de capitais próprios, territórios inteiros são excluídos dos mercados; acontecimento cultural mundial trinta anos atrás, quem se preocupa hoje com a Bienal de São Paulo*?". As condições da circulação da arte não foram cultivadas em toda a extensão[1329] que a sua autonomia necessita para se reproduzir[1330]. O evento é o impulso. A trajetória efetiva de algo que continua, lhe confere a historicidade na concepção de Marc Bloch.

### *4.4.3 – Recapitulando o contexto institucional do CAP no IBA-RS*

No seu conjunto, esse capítulo mostrou que o CAP do IBA-RS foi uma etapa importante para instituição tanto interna como externamente. Construiu competências internas entre a Música e as Artes Plásticas, com elas equilibrou o seu poder institucional. Essas iniciativas estenderam o seu leque de ações para a Arquitetura, o

---

[1326] - Mário da Andrade enunciou no Congresso da UNE em 1942, três vetores "*Direito permanente à pesquisa estética, A atualização da inteligência artística brasileira. Estabilização de uma consciência criadora nacional, não em base individual, mas coletiva*". Os estudantes do CATC estavam nesse congresso e existe , na biblioteca do IA-UFRGS ,.um livro da edição original, todo anotado.

[1327] - "*É comum ouvir-se que salões e bienais pertencem ao lixo da história das artes plásticas, e que não fazem mais sentido em uma época em que a mídia impressa e eletrônica diz a qualquer aprendiz em qualquer lugar do mundo o que se anda fazendo em um gênero qualquer da visualidade, informando instantaneamente o que é atual e o que já deixa de sê-lo*". Durand, 1989, p. 234

[1328] - "País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de náufragos eruditos. Donde a nunca exportação de poesia.*A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações"* Oswald de Andrade, 1991 p.65

[1329] - Evidente que a observação de Monnier é feita sob a ótica européia que em 1951 ainda não se havia recuperado da guerra e que em 1995 tinha plenas condições para uma circulação das artes em contraste com países com menor tradição, De outra parte, se estamos tratando da 1ª Bienal de São Paulo é sinal que ela continua a fluir de alguma forma. Além disso, se for comparado o Brasil anterior à Bienal com aquele de cinqüenta anos antes, é inegável a soma cultural que foi subsumida no Brasil por efeito da Bienal.

[1330] - Mota registrou (1980, pp.268/9) a dissociação entre a cultura e os seus suportes são dissimulados no Brasil pois "*na cultura brasileira(...) a consciência cultural nunca incorporou sistemática e criticamente a implicação política de sua própria existência, e por esse motivo pouco auxiliou na elaboração e adensamento de uma consciência social*".

Urbanismo, a Escultura, a Pintura, a Gravura e o Desenho, com todas as suas ramificações Externamente as artes plásticas institucionalizadas no CAP passaram aceleradamente a queimar etapas. Interagiram com o sistema das Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, com agentes qualificados, disponibilizando equipamentos e acervos, incluindo a sua aplicação pública em murais e desenho aplicado para diversos ramos da ação humana. Chegou a interagir com a arte mundial através da 1ª Bienal de São Paulo.

O Instituto, para realizar a sua competência interna e externa, teve de manter um dolorido confronto com a universidade local da qual foi expulso. Contudo, não abdicou de um paradigma universitário que fosse mais favorável à arte. Visando a homeostase entre a arte e a sua institucionalização, manteve para a arte continuadas expressões de autonomia e para a institucionalização adequada a sua conexão com o projeto civilizatório de sua origem.

Para clarear essa busca, há necessidade de visualizar o conjunto de representações que estavam brotando naquele momento da autonomia reassumida para o Instituto de Belas Artes. Um deles foi de um prédio capaz de acolher todas as iniciativas que pudessem conferir-lhe um outro corpo institucional. Esse desafio o conectou com um amplo movimento social, econômico e artístico que sacudiu a sociedade local e nacional a favor de uma casa digna para as artes em Porto Alegre. Esse movimento não só significava o objeto físico do prédio, mas a constituição de uma série de observadores e interlocutores qualificados para um sistema de Artes Plásticas, coerentes com o projeto civilizatório de origem do Instituto. No próximo capítulo retorna-se ao conjunto do Instituto.

# VOLUME III

# CAPÍTULO V

## O INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL NA DIVISÃO DE ENSINO SUPERIOR DO MEC

### 5.0 – O IBA-RS ASSUME A COMPETÊNCIA UNIVERSITÁRIA DA ARTE

Esse capítulo retoma o estudo da totalidade institucional do IBA-RS, após sua expulsão da universidade local, em 1939. Acompanham-se os vínculos que ele estabeleceu com o Estado nacional, procurando assumir as potencialidades que o paradigma universitário brasileiro lhe oferecia para implementar todas as competências específicas das artes. Para implementar as suas competências formou um patrimônio próprio e construiu instalações específicas para o ensino da arte durante a Segunda Guerra Mundial.

O objetivo geral é estudar as potencialidades e as ações do IBA-RS para transcender os limites institucionais e difundir instituições embrionárias para o sistema das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Para entender as condições dessas ações, procuram-se as suas interações com o Estado nacional intervencionista, e que impôs novos limites das normativas jurídicas emanadas do MESP e da ENBA. Essa nova forma institucional necessitou de intelectuais com concepções profundamente diferentes do período anterior. Nas expressões de autonomia desses agentes, busca-

se compreender um novo saber institucional e uma competência simbólica da arte para expandir a reprodução do projeto civilizatório da instituição de arte. Com esse objetivo os agentes-intelectuais apelaram para as forças vivas da sociedade local e nacional.

A hipótese geral é que a instituição dedicada à arte motivou os seus agentes a confiar na teleologia imanente da arte que os impulsionou a atualizá-la pelo paradigma universitário. Reforçados por esse paradigma, conceberam transformar o Instituto em *Universidade das Artes* e constituir, no âmbito do Estado nacional brasileiro, o *Ministério das Artes*, como a sua mantenedora.

Na teoria, busca-se a compreensão da flexibilidade nascida do confronto entre os limites que as normas externas impuseram à instituição, permitindo instaurar competências internas novas e coerentes com a sociedade para reproduzir, por meio da educação, as práticas artísticas coerentes com a sociedade.

O AGIA-UFRGS possui documentos qualificados para a construção narrativa desse capítulo e ilustrar o período entre a expulsão do Instituto da universidade local, em 1939, e a aposentadoria de Tasso Corrêa, em 1958. Localizou-se aí também a documentação relativa aos agentes do IBA-RS movidos pela teleologia imanente da instituição que mobilizaram um exército de '*legionários'* para socorrer essa instituição de arte, vindos dos seus observadores locais e nacionais em meio à crise mundial da guerra. Para entender a união da arte e da universidade local e as suas aproximações com o Estado nacional, o AGIA-UFRGS é rico em documentos originários da Divisão do Ensino Superior do MEC, como índices dessas negociações. São mais raros aqueles que permitem descrever as aproximações e as distinções entre o Instituto com o paradigma que sustentava a ENBA.

### *5.1 – Uma imagem jornalística otimista para uma nova etapa institucional*

Na conclusão do terceiro capítulo, registrou-se como Tasso Corrêa apregoava, em matéria jornalística[1331], que no Instituto de Belas Artes continuaria a vigorar o mesmo nível, além do novo espírito universitário, invocando nominalmente para isso os decretos federais n$^{os}$ 19.851 e 19.852, pelos quais o Instituto iria se orientar. Essas

[1331] - *Diário de Notícias*, Porto Alegre, ano XIV, **n º 265**, p. 10, Domingo, dia 08.01.1939.

declarações eram acompanhadas por uma imagem fotográfica de uma sorridente Congregação de Professores do Instituto. A sua legenda anunciava várias iniciativas e, em especial, a construção de um prédio novo. O que na quinta feira de 05 de janeiro de 1939 parecia o fim do Instituto, na sexta feira já era parcialmente revertido quando a Congregação recebia a administração e patrimônio do Instituto Livre de Belas Artes repassado pela Comissão Central. Esse fato era o motivo da alegre reunião da Congregação, dessa mesma sexta feira, estampada no *Diário de Notícias* de domingo, anunciando o otimismo com que esse grupo de artistas docentes enfrentava a autonomia conquistada para o campo das artes. O fato enseja pensar numa verdadeira refundação do IBA-RS. Ele voltava de fato para as condições de autonomia, semelhantes àquelas do momento da sua fundação[1332]. A diferença era que a administração pertencia agora aos artistas ocupando o lugar de amadores. A fronteira de um estado provincial foi substituída pelos largos limites de um Estado nacional, cujo núcleo ficava a uma respeitável distância que permitia neutralizar o seu intervencionismo direto.

Isso não significava nenhuma declaração de soberania ou de isolamento. Bem ao contrário, Tasso Corrêa viajou imediatamente para a capital federal na busca de nova competência institucional nos limites administrativos, agora do nacionalismo intervencionista do Estado Novo, através do Ministério da Educação e Saúde (MES). A retirada do vínculo do Instituto com a universidade local abrira-lhe a possibilidade de interlocução direta com o poder federal central. Essa interlocução foi coroada de êxito dois anos depois. No dia 30 de abril de 1941 o Conselho Nacional de Educação relatava favoravelmente e, aprovava por unanimidade, os dois cursos mantidos pelo Instituto de Belas Artes. Esse parecer favorável foi transformado no Decreto Federal nº 7.197, do dia 25 de maio de 1941[1333], onde Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul era reconhecido por ele como unidade isolada, diretamente subordinada à Divisão de Ensino Superior do Ministério de Educação e Saúde e com dois cursos superiores

---

[1332] - Em vez de uma ***semana lúgubre*** para o Instituto, é possível falar de uma ***semana gloriosa***. Evidente é necessário buscar o que não foi escrito sobre esse momento. Como a foto aparece estampada na edição de domingo é possível especular que ela foi obtida na sexta feira no Instituto. No dia 06 de janeiro de 1939 de fato ocorreram duas reuniões paralelas no Instituto. Uma, da CC-ILBA-RS que estava entregando a administração e a propriedade e a outra da Congregação. Apenas essa última foi registrada no *Diário de Notícias* do dia 08.01.1939. Os créditos, da reportagem ou ao menos as informações, podem ser atribuídos ao articulista e crítico de arte desse jornal Ângelo Guido.

aprovados, um de Música e outro de Artes Plásticas. Esses atos permitiram contornar os entraves ao campo das artes que lhe poderiam ser impostos por uma universidade emergente local.

A nova autonomia foi assumida e transformada em ação por um jovem de 38 anos. Assim, Tasso Corrêa realizava um sonho acalentado, no mínimo, por dez anos colocando em ações, a vontade resultante das normas coletivas, sem se deixar comover[1334]. No dia 16 de janeiro de 1939 instaurou um novo Conselho Técnico Administrativo, diferente daquele que lhe questionava os atos no ano anterior. Agora o CTA era composto por três membros do Curso de Artes Plásticas[1335] e três do Curso de Música. A presença dos representantes do Curso das Artes Plásticas nessa reunião, marcou o equilíbrio com os representantes do Curso de Música. Em primeiro lugar, o CTA tomou providências para a cobrança de taxas. Encaminhou um pedido de socorro para a prefeitura local. Essa reunião propôs a criação dos Cursos Técnicos de Artes Plásticas e de Arquitetura, paralelamente aos cursos de Instrumentos de Madeira e Flautas da Música. Quando se abriu o ano escolar, em março de 1939, esses cursos já estavam funcionando. E, como já foi visto, nem faltou um ato de truculência digno do Estado Novo, contra o prof. Antônio Corte Real, excluído do Instituto.

### *5.1.1 – Um patrimônio e um prédio específico para as artes.*

A abertura de novos cursos contribuiu para uma movimentação interna do Instituto. No espaço externo a comunidade local e nacional mobilizou-se a favor do IBA-RS através de um movimento de '*legionários do Instituto*[1336]. Esse movimento pretendia construir um novo prédio adequado à teleologia que o Instituto vinha interpretado de uma nova forma. A motivação para a construção desse prédio do IBA-RS pode ser atribuída ao estímulo daquele que o MES estava erguendo na mesma época no Rio de Janeiro. Logo após a sua legitimação jurídica nacional e dos seus

---

[1333] - CD-ROM. Disco 5 –Leis 5.b Arquivo 1939-1996.

[1334] - A partir dessa data não há registro no AGIA-UFRGS de exclamações negativas de parte de Tasso Corrêa.

[1335] - Pelo Curso de Artes Plásticas são Ângelo Guido, Fernando Corona e João Fahrion e pelo Curso de Música são Olga da Siqueira Pereira, Oscar Simm e Demóphilo Xavier. Livro nº I de atas do CTA-IBA-RS, folha 15v sessão do dia 16.01.1939

[1336] - [**F3. 025ª**] Carnês de contribuições dos legionários do IBA-RS Ver CD-ROM - disco 6 – Imagens Arquivo F3

cursos superiores autorizados, começou a demolição do antigo prédio[1337] no dia 04.09.1941. Essa demolição, que ocorreu durante a '*Semana da Pátria*', foi devidamente documentada e a sua motivação registrada pela imprensa local.

Rever a história desse prédio[1338] significa repassar toda uma série de expressões de autonomia no campo da arte em Porto Alegre. O prédio do Instituto havia sido uma loja maçônica[1339] que abrigava intelectuais germânicos sob a orientação de Carlos von Kozeritz[1340]. Esse prédio foI alugado em 1909[1341], com alguns dos seus móveis, e adquirido em 1913[1342]. Olinto de Oliveira iniciou o projeto[1343] da reforma em dezembro de 1914[1344] e que foi concluída em 1915[1345]. O antigo sobrado constituía-se num símbolo concreto de expressões de autonomia da arte e um lugar[1346] de eventos de cultura da cidade de Porto Alegre. O seu auditório de 300 lugares havia sido cenário de aulas magnas, inúmeros concertos e estréias de alunos de música, cujos nomes se projetaram depois por todos quadrantes. O atelier

---

[1337] - **[F3. 014]** IBA. Prédio antigo: foto da fachada e **[F3. 014.1]** Instituto de Belas Artes: prédio.CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1338] - **[F3. 019]** Prédio antigo do IBA: visto da rua Senhor dos Passos + Igreja luterana. gótica e **[F3. 019. a]** IBA: Prédio antigo visto da rua. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1339] - Relatório de Olinto de Oliveira de 1912 p.5

[1340] - O prédio original alugado em 1909 por Olinto de Oliveira à rua Sr. dos Passos nº 58 (antigo) consta nos projetos na Prefeitura de Porto Alegre como sendo construído pelo arquiteto Julius Weise para a Sociedade Beneficente Zur Eintracht (Concórdia). O mesmo arquiteto construiu para o Dr. Olympio Olinto de Oliveira a residência na Av. Independência nº 63 (antigo). Fonte: WEIMER, Günter, **Levantamento dos projetos arquitetônicos: 1892-1935**. Porto Alegre: PROCEMPA, 1998, 174. [micro filme]. nº 005 dos projetos de construções entre 1898- 1900, fotograma nº 297 (Independência, 63), fotograma nº 447 (Sr. Passos, 58)].

[1341] - No dia 27 de maio de 1909 Engelbert Hobbing e Olinto de Oliveira assinavam o "*Contracto de arrendamento do prédio nº 58 da rua Senhor dos Passos, nesta cidade. Engelbert Hobbling, como procurador de Willy Klappert, proprietário da casa nº 58 da rua Senhor dos Passos, e Dr. Olinto de Oliveira, como presidente do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul...*" e reconhecido no cartório no dia em 08.06.1909 *{012DOC}*

[1342] - Esse prédio foi adquirido, em 1913, por 30 contos de reis, pois na sessão da diretoria da Comissão Central, realizada no dia 04.04.1913, "*declarou o dr. Olinto de Oliveira então que, conforme autorização que lhe fora confiada, está tratando de adquirir o prédio, em que atualmente funcionava o Instituto, já tendo obtido mesmo do respectivo proprietário o preço que é de 30 contos, mas que pensa poder ainda ser menor*". Livro nº I das atas do CC-ILBA-RS. f.12f.

[1343] - **[F3. 002]** IBA. Projeto ampliação: Arquiteto.Bartel**, [F3. 003]** IBA. Projeto ampliação: Arquiteto.Bartel, **[F3. 004]** IBA. Projeto ampliação – fachada, **[F3. 005]** IBA. Projeto ampliação: planta e corte e **[F3. 006]** IBA. Projeto ampliação: planta e corte. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1344] - Na sessão da diretoria do dia 30 de dezembro de 1914 "*Dr. Olinto. Explica. o fim principal da convocação, é tratar do augmento do prédio .. apresentando à consideração dos presentes, o projecto e orçamento .. elaborados pelo constructor sr. Bartel* **[F3.003]** *que calcula na quantia de 11.800$000 as despezas necessárias .. sendo-lhe concedida autorização para despender a quantia necessária".* Livro nº I das atas do CC-I. B. A ff. 13f e 13v e **[F3. 003]** e **[F3. 005]** CD-ROM -Disco 6- IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1345] - No dia 17 de março de 1916, na sessão da diretoria "*o dr. presidente tratando das obras executadas .. comunicou que .. rescindiu o contracto que firmara com o sr. Bartel .. o trabalho de ampliação do edifício foi confiado, mediante contracto, ao sr. dr. Petrazzi".* In, Livro nº I de atas da CC-ILBA-RS, f. 14v,.

[1346] - **[F3. 007]** IBA. Prédio antigo: fachada e logotipo CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

da Escola de Artes[1347], situado no seu andar superior[1348] e com luz zenital [1349], possuía significado especial, pois foi a primeira sala[1350] pública e permanente para o ensino das Artes Plásticas na cidade. O seu porão havia sediado as primeiras aulas públicas e institucionais de Modelagem e Escultura do Rio Grande do Sul.

O patrimônio do Instituto era alimentado por meio de subvenções vindas do orçamento do Estado e do município de Porto Alegre, das taxas pagas por alunos e por docentes, além de eventuais doações[1351], que eram convertidas em aquisições patrimoniais. Mas os sonhados prédios que deveriam ser projetados por Vespasiano Corrêa e Affonso Herbet (*Correio do Povo*, 11.04.1908) e depois Rodolfo Ahrons[1352] (*Correio do Povo*, 22.04.1908), ao que se saiba, não chegaram sequer ao papel.

A Comissão Central não abandonou o sonho do prédio próprio e registrou, em 1927, essa intenção no seu livro de atas[1353], para o que recebeu a doação um terreno do Governo Estadual, no dia 10 de julho de 1930[1354], terreno situado entre a rua Jerônimo Coelho e rua Riachuelo no atual nº 1.285[1355]. A construção de um prédio para o Instituto foi aprovada pela Comissão Central no dia 26 de setembro de 1930. A Revolução iniciada uma semana depois, no dia 03 de outubro, remeteu esse projeto para 'sine die'.

---

[1347] - Prospecto do Instituto de Belas Artes de 1915. Administração Olinto de Oliveira e **[F3. 007]** IBA. Prédio antigo: fachada e logotipo, **[F3. 008]** e **[F3. 009]** IBA. Salão de Concertos: prédio.antigo. .CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3**

[1348] - **[F3. 014]** IBA. Prédio antigo: foto da fachada **e [F3. 014.1]** Instituto de Belas Artes: prédio. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1349] Foto **[F3. 010].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1350] - **[F3. 010]** IBA. Atelier de Desenho e Pintura, **[F3. 015]** IBA: Sala de aula de modelo vivo – Pelichek e **[F3. 018]** IBA: Sala de Pintura com Ângelo Guido. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1351] - "*Art. 38 – O patrimonio do Instituo compor-se-á de todos e quaesquer bens e valores que por algum título lhe pertençamArt. 39 –O augmento deste patrimonio dar-se-á com doações, legados, donativos, subscrições, subvenções, auxílios públicos, etc. e com os saldos dos seus balanços*". Estatuto do IBA-RS aprovado em 14.08.1908.

[1352] - **[F1. 002]** AHRONS, Rodolfo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1353] - Na sessão do dia 15 de julho de 1927 a Diretoria concluiu -"*Quanto ao novo prédio do Instituto, a commissão encarregada esteve com S. Exc. o snr. Presidente do Estado e que este prometeu solicitar do actual intendente, dr. Octavio Rocha, um terreno na Avenida Borges de Medeiros, com extensão de 23 ms por 13 ou 14 ms de fundo; que esse terreno ainda não satisfaz as necessidades do Instituto pensando por isso, conseguir outro no campo da Redenção, onde estão localizados os demais Institutos de ensino. Os membros da Commissão Central discutiram o alvitre do Presidente e accordaram em que o melhor é ainda o da Borges de Medeiros, mas num terreno de maiores dimensões. Disse o Presidente que já existe um projecto de futuro edifício, mas que será ainda reformulado, para attender outras necessidades de ensino*". In: Livro nº 1 das atas da CC-ILBA-RS, f. 42/3.

[1354] - Informações do Decr. nº 3.393 de 09.10.1951 que transfere à União o patrimônio do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Esse mesmo número da Rua Riachuelo ainda continua sendo garagem no final do século XX. O objetivo dessa doação parece ser o de integrar o IBA-RS no 'Centro Cívico', planejado para se localizar ao redor da Praça da Matriz (Marechal Deodoro).

### *5.1.2 – O Instituto administra o seu patrimônio*

O Instituto recuperou a sua autonomia financeira depois da expulsão da universidade local, o que lhe permitiu implementar a sua autonomia administrativa. Para isso o estatuto de 23. 01.1939 escrevia:

> *Art.30 – Ao Instituto é permitido constituir patrimônio, com o que lhe provier de doações, legados, subvenções e com o que adquirir por compra utilizando saldos orçamentários.*
> *§ 1º - Este patrimônio será administrado pelo Diretor, na forma estabelecida no regulamento".*

Isso permitiu incorporar ao patrimônio do Instituto um terreno na cidade serrana de Farroupilha, em 04 de fevereiro de 1944, para uma colônia de artistas[1356] e de férias[1357] numa espécie de doação de Pedro Grendene.

A motivação para que o Instituto tivesse uma sede mais apropriada para as suas atividades[1358] serviu para uma intensa mobilização entre 1941 e 1943. A bem sucedida constituição dos '*Legionários do Instituto*'[1359] era uma versão cultural do que estava acontecendo na sociedade mobilizada na política[1360] e na economia para um esforço

---

[1355] - Ernani Dias Corrêa irá elaborar, mais adiante, para esse local um projeto destinado à '*Escola de Dança e Bailados*' da '*Universidade de Artes*', que seu irmão, Tasso Corrêa estava cogitando.- **[F3. 050]** IBA: Ernani Corrêa: prédio: Riachuelo, 1285**e [F3. 050a]** IBA: Ernani Corrêa: prédio: rua Riachuelo nº 1285. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1356] - Em agosto l955 os arquitetos Luis Fernando Corona e João José Vallandro elaboraram um projeto para um prédio a ser erguido nesse terreno.. Projeto original no Arquivo do IA-UFRGS – Uma folha de papel canson. Planta e cortes sem perspectiva

[1357] - **[F3. 050.1]** CORONA Luis e VALLANDRO Núcleo de Férias do I.B.A : Logotipo, **[F3. 050.2]** CORONA Luis e VALLANDRO Núcleo de Férias do I.B.A : localização, **[F3. 050.3]** CORONA Luis e VALLANDRO Núcleo de Férias do I.B.A : carimbo , **[F3. 050.4]** CORONA Luis e VALLANDRO Núcleo de Férias do I.B.A : térreo , **[F3. 050.5]** CORONA Luis e VALLANDRO Núcleo de Férias do I.B.A : andar superior e **[F3. 050.6]** CORONA Luis e VALLANDRO Núcleo de Férias do I.B.A : detalhe andar superior. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1358] - **[F3. 021],** Instituto de Belas Artes: projeto do auditório **[F3. 022]** IBA: Projeto de Corona: Semana da Pátria, **[F3. 023]** IBA: Projeto de Corona – desenho original**, [F3. 024]** IBA: Projeto de Corona – desenho original **detalhe**, **[F3. 025]** IBA: Projeto de Corona – desenho original detalhe**, [F3. 026]** IBA: Projeto Corona-Catálogo de 1943 e **[F3. 026a]** IBA: Projeto Corona-Catálogo de 1943. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1359] - Campanha Pró-Construção do Novo Prédio: doadores em ordem alfabética. ***{074b Cam}***

[1360] - Na época do Estado Novo estavam na ordem do dia essas campanhas. Assim foi lançado em março de 1940 o movimento e campanha da '*Juventude Brasileira'* (Horta, 2000, p. 159) Enquanto isso o Dr. Olinto de Oliveira, como diretor, desde 1940, do Departamento Nacional da Criança do MES promovia campanhas país afora, para a infância e maternidade. (In Figueiredo, 1953 e Sousa, 2000, p. 235).

de guerra. Sua finalidade foi o de arrecadar fundos[1361] para a construção do prédio. Esse amplo movimento, desencadeado em todo o Brasil, constituiu-se numa segundo edição do esforço coletivo e semelhante aquele que, em 1908, mobilizou contribuições de todo o Rio Grande do Sul para iniciar o Instituto. No esforço de 1909, a fronteira era o estado sulino e os doadores eram intendentes, coronéis e doutores ativos nos municípios, enquanto o esforço coletivo de 1941, a fronteira foi o Brasil e o perfil dos doadores já era outro. Constituía-se de funcionários públicos, a burguesia do comércio, dos artistas plásticos[1362] e dos professores dos cursos superiores das universidades[1363]

Alguns professores do Instituto hipotecaram as suas próprias residências no dia 02 de outubro de 1941, no 5º cartório de Porto Alegre[1364]. Essa hipoteca foi realizada um mês após a demolição do antigo prédio, e destinava-se a obter aval de um empréstimo de 400:000$000 da Caixa Econômica Federal. Esse gesto foi traduzido nas palavras do líder do IBA-RS que resumiu essa campanha e o seu espírito numa entrevista concedida, em 1942, no Rio de Janeiro, e estampada no jornal *Correio da Manhã*[1365]:

> *"Esse edifício é uma obra de gaúchos amantes da sua terra para gozo do povo, coadjuvados por brasileiros de outros estados dedicados ao Rio Grande do Sul. Resulta da aplicação dos recursos do Instituto – venda da sua velha sede, empréstimo de quatrocentos contos de réis na Caixa Econômica, com garantia do seu patrimônio – da doação de quinhentos e muitos contos por uma legião de abnegados sul-rio-grandenses, cujos nomes devem ser escritos com letras de ouro nas páginas da nossa arte, e do amparo dado por numerosos artistas plásticos brasileiros que ofertam trabalhos para, com o produto de sua venda – que já sobe a vários contos de reis – ser aumentado o fundo financeiro; esses*

---

[1361] - **[F3. 025a] e [F3. 025b]** Bloco de Carnês para construção do novo prédio . CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1362] - Obras de Arte inscritas para ajuda a construção do prédio. ***{079 Obras}***

[1363] - Os nomes e as respectivas profissões dos '*legionários*' foram lançados em dois livros que estão no AGIA-UFRGS. Cada legionário recebia um bloco de '*prestações mensais*' que ia honrando durante o ano **[F3.025ª]** e **[F3.025b]**

[1364] - Livro nº II das atas do CTA, f. sessão de 6f 31.10.1941. O livro de atas omite os nomes dos que praticaram tal gesto de desprendimento.

[1365] - *Diário de Manhã*, RJ, dia 15.08.1942 ({recorte no AGIA *{079 Obr}*}.

> *companheiros de idéias serão perenemente lembrados no próprio edifício. A cerca de mil e trezentos contos ascende o custo do edifício – construção e aparelhamento".* (TASSO CORRÊA, 1942).

Como um político moderno, Tasso Corrêa conduziu esse empreendimento[1366], exprimido pelo tempo do seu segundo mandato durante o qual deveria entregar a obra. Para essa realização, ele coordenou e emprestou o seu próprio nome ao empreendimento e correndo pessoalmente os riscos provenientes dessa opção. Tasso não só enfrentou o estigma da tradicional resistência cultural de investimentos significativos em instituições permanentes para a formação de artistas, como aqueles enfrentados, em 1908, pelos criadores do Instituto, mas ele tinha contra a sua iniciativa, o panorama mundial da Segunda Guerra Mundial, além das conseqüências locais da enchente que, em 1941, assolou Porto Alegre[1367].

Essas condições adversas foram capitalizadas numa imensa mobilização coletiva resultante dessas ameaças concretas e administradas no contexto de um Estado Novo vigente. Nesse contexto do plano nacional o apelo do IBA-RS mobilizou os artistas plásticos e suas associações de todo o país. Assim, acorreram artistas de cinco estados diferentes[1368] para a exposição e leilão de arte, promovidos, em março de 1942, pelo Instituto.

---

[1366] - Durand descreve 1989, p. 161 o perfil do novo político em cuja agir é necessário "*observar o timing do moderno político que apresenta peculiaridades interessantes, sugeridas por Bruand. O uso do orçamento de governo para capitalizar reconhecimento público em uma carreira política individual só ganha sentido se evitar com empenho o risco de a obra ser capitalizada por um sucessor. É, portanto a lógica dos gastos das corporações econômicas e das famílias ricas, cujas dotações são mais metódicas e estimuladas por incentivos mais continuados, como os tributários, ou derivados de um gosto que se apurou ao longo de muito tempo e que reponde pela montagem demorada de coleções".*

[1367] - O pesquisador recolheu, numa conversa informal com Cecília Zíngano do Amaral, que procurou Tasso Corrêa, no final de 1941, para se candidatara ao vestibular do Curso de Artes Plásticas . Ela expôs, ao diretor do Instituto, a sua impossibilidade de pagar o curso, pois os seus pais, que moravam no bairro Navegantes, haviam perdido tudo que possuíam, na enchente de 1941. Ela se prontificava a acertar tudo após a recuperação econômica da família. Tasso aceitou a palavra da aluna mandou prosseguir a sua preparação para o vestibular e sem menor perda de tempo, se oferecendo como avalista de um cursinho particular que preparava para o vestibular com sede na frente do IBA.

[1368] - Como já foi visto, trata-se de um salão extraordinário do IBA-RS e que não figura entre os oito oficiais.O Rio de Janeiro reuniu uma delegação de 75 artistas, que doaram 84 obras, contribuição maior daquela do próprio Rio Grande do Sul. São Paulo também superou o RS, enviando 21 obras de 21 artistas. O Paraná enviou 4 artistas com 6 obras. Minas Gerais colaborou com dois artistas, cada um com uma obra. O Rio Grande do Sul reuniu 17 artistas que doaram 28 obras. Catálogo de realizações de Tasso Corrêa entre 1942-1950. Arquivo do IA-UFRGS 5Aa ***{080CAT}*** **.**

Os docentes da casa, ligados à Arquitetura, desenvolveram o projeto do novo prédio. Entre eles estavam Fernando Corona e Ernani Dias Corrêa[1369] sem que haja um registro preciso da autoria[1370]. A execução da obra foi confiada a firma '*Engenheiros Construtores José M. de Carvalho Cia. Ltda*'[1371]. A pedra fundamental do novo prédio[1372] foi lançada no último dia letivo, dia 14 de novembro de 1941 e véspera da festa da República. O Instituto passou a funcionar num prédio alugado na rua da Praia, nº 1.511[1373] , 1º andar. No dia 01 de julho de 1943[1374] ocorreu a inauguração oficial[1375] do bloco central de 8 andares do Instituto. Em 1952, foi iniciada a construção do bloco destinado às Artes Plásticas, com os ateliês voltados para o Sul[1376]. Na década de 1960, foi adquirido um pequeno prédio anexo[1377].

Entre 1939 e 1945 Porto Alegre não foi poupada das carências e das pressões típicas de um esforço de guerra. Com o mundo dividido em duas facções, com ideologias antagônicas, o Brasil foi encapsulado no Estado Novo. Parece que as atividades artísticas foram a válvula de escape dessas pressões de um crônico espaço público fechado e policiado pelo estado de sítio. Na mesma época, muitos países experimentaram a eficácia desse mesmo mecanismo ditatorial, como aconteceu na França ocupada pelos nazistas[1378].

---

[1369] - **[F3. 021]** Instituto de Belas Artes: projeto do auditório **- [F3. 023** até **5]** IBA: Projeto de Corona – desenho original.. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1370] - Pode-se supor que no mínimo também José Lutzenberger tenha sido consultado ou deve ter contribuído como arquiteto e professor do Instituto desde 1938. O seu projeto do Palácio do Comercio estava sendo inaugurado com grandes repercussões. Existe um projeto (bico de pena) desse Palácio cuja parte central possui semelhanças com as formas plásticas do prédio do IBA-RS. (Ver: Gomes, 2001, p. 46) **[F5.021]** Lutzenberger: et alii. Oferecem escritório. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F5** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. -

[1371] - Catálogo da Exposição do Instituto de Belas Artes – março de 1942 e **[F2. 027]** ***{079-Obras}.***

[1372] - **[F2. 030]** Olinto Sanmartin fala no lançamento pedra e **[F2. 031]** Tasso Corrêa fala no lançamento da pedra. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1373] - **[F2. 028]** Atelier na rua da Praia com Cristina Balbão, Corona, Fahrion. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1374] - Inauguração do Novo Edifício: 1º de julho de 1943 ***{080CAT}*** Solenidades comemorativas da inauguração do novo edifício***{080.1CAT}***

[1375] - **[F2. 032]** Tasso Corrêa fala no lançamento da pedra, **[F2. 033]** Fernando Corona fala na inauguração do prédio e **[F2. 035]** Altar cívico. Carlos Barbosa, Getúlio e Olinto. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1376] - **[F3. 047]** IBA: Corona: fachada da ampliação prédio e **[F3. 049a]** ampliação 52/53, do Instituto de Belas Artes:. Os ateliers foram orientados para luz vinda do lado sul através de janelas que ocupam toda a parede, graça aos pilotis. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**.

[1377] - O pesquisador julga que seja o prédio declarado de utilidade pública e cujo decreto foi lido no C.T. A no dia 28.05.1957. (Livro de Atas nº. III do C.T.A. f. 82 v.). No subsolo desse prédio se localizava, até 1999, o AGIA-UFRGS

[1378] - Monnier constatou (1995, p.311) que também na França*"a guerra e a Ocupação, paradoxalmente, deram uma verdadeira chicotada em toda uma geração de pintores, para quem as desgraças do tempo legitimaram uma busca que continua a tradição da modernidade, e da qual fazem uma síntese"*.

A Segunda Guerra Mundial também condicionou os artistas brasileiros para a necessidade de se restringir à sua própria cultura[1379]. A prisão do artista, que Arthur Pinto da Rocha havia desejado[1380], em 1903, para Libindo Ferrás, parece ter sido efetivada metaforicamente pela Primeira Guerra Mundial para toda a cultura de Porto Alegre. Nessa época, a Escola de Artes do Instituto teve as presenças dos renomados pintores da ENBA e, após ela, o retorno definitivo de Pedro Weingärtner ao Rio Grande do Sul. Verifica-se o mesmo processo, tanto em Paris[1381], como em Porto Alegre, onde a atividade artística foi intensa **durante** as duas guerras mundiais.

O progresso experimentado contraditoriamente pelo Instituto, durante as duas guerras, não só se pode explicar pela crise da guerra. O tema "*a arte como um renascimento civilizador após a guerra*" era caro para Olinto de Oliveira. Ele continuou a insistir no tema, depois da Segunda Guerra Mundial, quando, em 1948, ele se pronunciou na comemoração dos 40 anos da fundação do Instituto[1382]. Para a sua lógica, o Rio Grande do Sul, ao viver permanentemente em armas, não poderia se dedicar à criação da arte e que só surgiria após o conflito. Para reforçar as suas concepções, exibia o exemplo dos gregos após as guerras dos persas e os romanos, após os períodos de conquistas guerreiras passaram desenvolver a arte. Fernando Corona retomou esse tema transformando-o em mito. Evidente não seria possível estabelecer uma relação de causa e efeito entre arte e guerra. Se houvesse relação de causa e feito, deveríamos provocar a guerra para ter a arte com o resultado. Athos Damasceno dimensionou, para a cultura do Rio Grande do Sul [1383], essa concepção da relação entre a guerra e a arte.

---

[1379] - Com o Brasil isolado, houve estímulos para as artes, conforme Durand (1989, p. 89) *"com o início da guerra, a Europa ficou de todo inacessível. Assim, à semelhança do que passou na economia industrial, a recessão e a guerra terminaram por estimular o desenvolvimento do meio artístico em países novos. Em suma, também aí houve 'substituição de importações'"*.

[1380] - Damasceno, 1970: 405.

[1381] - Conforme Monnier descreve (1995 p.237 e p. 313) houve intensa atividade artística na Paris ocupada pelos nazistas.

[1382] - Olinto Oliveira numa correspondência ao IBA-RS insistia que "*a história nos mostra que após longos períodos e convulsões guerreiras sobrevem muitas vezes um renascimento civilizador em que as ciências, as letras e as artes tomam um desenvolvimento excepcional com o aparecimento de homens dotados de talentos e aptidões extraordinários, marcando épocas nos fastos da sua terra"*. In: *Correio do Povo,* Porto Alegre, 28.04.1948 (recorte arquivo do CATC).

[1383] - Esse argumento, caro a Olinto de Oliveira, foi rebatido por Athos Damasceno (1971 p. 449) com a seguinte argumentação: "*Certamente, as lutas que tivemos de sustentar desde os tempos recuados da Colônia, na defesa de nosso território e na fixação de suas fronteiras, em muito entorpeceram e retardaram nosso processo cultural. Não, porém, tanto quanto seria natural que ocorresse, uma vez evidenciada historicamente a belicosidade crioula, arrolada por aí, com um abusivo relevo, entre virtudes que nos compõem a fisionomia moral.. Nossa história está realmente pontilhada de embates sangrentos. Mas lutas e guerras não foram desencadeadas por nós, senão que tivemos de arrostá-las compelidos pelas circunstâncias. Nunca deixamos de ser um povo amante*

Durante a Segunda Guerra, é possível surpreender as atividades da '*Associação Francisco Lisboa'* e as primeiras experiências modernistas na pintura artística, como já foi visto no capítulo anterior. Tradutores[1384] como Herbert Caro e Mário Quintana, atualizaram essa atividade para o plano mundial no seu trabalho para a Editora do Globo[1385]. Nessa editora, estava sediada uma equipe de artistas gráficos comandados por Zeuner[1386]. Durante a guerra, a crítica de arte ganhou corpo e constância nas colunas da imprensa local e na *Revista do Globo* e na Editora[1387]*,* nas páginas do *Diário de Notícias* e com as crônicas de arte de Aldo Obino, no *Correio do Povo*. O fenômeno da multiplicação do número dos órgãos de imprensa e das suas tiragens, durante a guerra, tanto em Porto Alegre como no eixo Rio - São Paulo, pode ser atribuído à necessidade de informação sobre o conflito. A imprensa nacional teve de substituir a européia, cuja massa crítica também havia migrado ao Brasil, começando a pautar a arte [1388] com mais freqüência.

Uma nova geração de escritores e poetas escolheu o tema do Rio Grande do Sul para ambientar a sua criação, afirmando-se no contexto introspectivo da época da guerra. Os casos mais conhecidos são os de Érico Veríssimo, Dionélio Machado e de Mário Quintana que universalizam as experiências estéticas locais, como temas de sua inspiração[1389].

---

*da paz. E, em nossos anseios de construção, sempre desejosos dela. Tropelias e bravatas de certos gaúchos em disponibilidade forçada, não têm o menor lastro Histórico: pertencem aos domínios da anedota que os próprios rio-grandenses exploram, com malícia, para a desmoralização daqueles que o fazem, com malignidade*".

[1384] - **AMORIN**, Sonia Maria de . **Em busca de um tempo perdido**: edições de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950) São Paulo : EDUSP. 2000, 181 p.

[1385] **- BERTASSO** , José Otávio, **A Globo da rua da Praia**. São Paulo : Globo, 1993 288 p.

[1386] - **TORRESINI**, Elizabeth Rocha de . **Editora Globo**: uma aventura editorial nos anos 30 e 40. São Paulo : EDUSP. 1999, 118 p. e Scarinci, 1982: 45/59.

[1387] - A Editora Globo lançou, durante a guerra, a obra de MILLIET, Sérgio. **Pintura quase sempre**. Poro Alegre : Globo, 1944, in Zanini, 1983, p. 645

[1388] - Durand percebeu (1989, p. 99) que "*a permanência compulsória em São Paulo ou Rio de Janeiro, de pessoas que, sem a crise e a guerra estariam seguramente na Europa, e mais a expansão da imprensa periódica e a correlata profissionalização dos jornalistas, chamaram a atenção para arte que se andava fazendo por aqui mesmo*". Do lado público a busca de notícias sobre conflitos armados é uma fonte de altas tiragens dos jornais diários e a conseqüente qualificação dos profissionais da imprensa.

[1389] - A falta de atualização provenientes das culturas que estavam em guerra, favoreceu o resgate da memória local da arte e o seu culto. Esse resgate abrangeu desde os sítios das antigas Missões, revitalizados através de um projeto de Lúcio Costa, implementado a partir de 1937, até a busca das raízes da cultura luso-açoriana, que irá explodir depois da Guerra em manifestações de franca paixão pelo tradicionalismo. Uma nova geração, apoiada em mestres, como Manoelito de Ornellas e Walter Spalding, abriu a temática regional, que o Estado Novo havia tentado varrer da cena pública nacional, inclusive queimando as bandeiras regionais dos estados brasileiros.

### *5.1.3 – O IBA-RS assume e continua o seu projeto civlizatório durante a guerra*

No iniciou a Segunda Guerra Mundial, o IBA-RS privado da universidade local, significava um aparente revés. Mas, ao terminar o conflito, em 1945, ele se havia metamorfoseado completamente. Afastado, em 1939, do projeto civilizatório de 1908, o Instituto renovou diretamente com a sociedade,a sua teleologia imanente que mostrava em atos e em objetos concretos dentro dos limites de sua nova forma de autonomia. O mais significativo não era tanto o prédio[1390] em si, mas o gesto afirmativo e de solidariedade que se concretizou num imenso exército de colaboradores locais e nacionais que reconstruíram o Instituto à semelhança e nas mesmas bases de solidariedade com a cultura nacional dos seus primórdios, onde os seus fundadores haviam sonhado o corpo do Instituto[1391]. Essa instituição abrigava agora uma vida cultural intensa. Os seus empreendimentos eram apoiados por uma comunidade crescente realizando a teleologia imanente e reforçando um projeto civilizatório, para o qual a instituição havia se constituída.

O IBA-RS não estava presente diretamente para defender a ênfase na criatividade humana como uma das alternativas, quando a universidade local buscou transcender a hegemonia da tecnologia, usada para a morte durante a Segunda Guerra Mundial, com requintes e dimensões jamais vistos. Mas indiretamente o fundador do IBA-RS se fez presente em carta, de 1948, à Faculdade de Medicina da Universidade de Porto Alegre, na qual com todo o vigor que lhe era peculiar, expressava a teleologia de uma civilização e de uma universidade através da arte.

> "*A cultura do Rio Grande do Sul exaltou o papel das belas artes como termo final, o coroamento daquele impulso que partindo das cogitações exclusivamente utilitárias, eleva-se gradualmente às de ordem superior, e através do aperfeiçoamento dos meios de expressão, conduzem o espírito*

[1390] - **[F3. 026]** IBA: Projeto Corona. Catálogo inauguração e **[F3. 039]** IBA: Sala de Música Antonina Maineri. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1391] - Repete-se um ponto da teleologia do IBA expressa na sessão de 01.05.1908 "*O que constitue a pessoa jurídica em associações do typo da nossa, não é propriamente o conjunto dos sócios; é antes o seu patrimônio, o qual no caso occorrente, será formado pelas doações e liberalidades, das pessôas que verdadeiramente se interessem pelo desenvolvimento das artes entre nós*". Livro nº I da CC-IB.A f. 3v

> *à abstração filosófica e a culto da beleza".* (OLINTO de OLIVEIRA 1948 : 57[1392]).

Mas o médico Raimundo Gonçalves Viana, antigo membro da CC-ILBA-RS, era voz direta e ativa que solicitava num discurso[1393] , um novo rumo para essa universidade.

> *"As gerações modernas, iludidas por uma civilização de empréstimo e arrebatadas pelo tufão revolucionário da técnica, abandonam a lição da História, que nos faz contemporâneos de todas as épocas, e zombam assim do passado, renunciando a todas as tradições, mesmo os da cultura, fascinadas pelas maravilhas dos engenhos e da motorização dos laboratórios".* (GONÇALVES VIANA, 1948 : 56)

Os dois médicos, ligados ao Instituto, interagiam fortemente nas suas lições. Ambos defendiam a humanização pela arte e cultura do projeto civilizatório imanente ao Instituto.

De um lado, estava a fragilidade da vida que estava sendo banalizada com a morte de milhões de seres humanos e progredia indefinidamente pela guerra. Do outro lado, abria-se a necessidade de tornar possível a vida, respeitada e com sentido através do saneamento e consolidação de instituições que poderiam reforçar-lhe os significados positivos como aqueles originários da arte. Foram duramente questionados os saberes técnicos, que contribuíram para tornar a guerra um fenômeno industrial em condições de aniquilar a espécie humana. Na Universidade de Porto Alegre o questionamento atingiu em particular a Escola de Engenharia. Dois reitores, provenientes da Engenharia, ocuparam quase consecutivamente o cargo durante da Segunda Guerra Mundial. O primeiro deles foi Ary de Abreu Lima[1394], reitor de 25.05.1939 até que fosse vítima da tecnologia, perecendo no dia 18.04.1941 num acidente aéreo. Antônio Saint-Pastous de Freitas[1395] era outro reitor procedente da Escola de Engenharia e que ocupou o cargo de 23.09.1943 até 14.06.1944. Essa

[1392] - Olinto de Oliveira (Anais da Fac. Medicina, 1948, p. 57).

[1393] - Discurso de Raimundo Gonçalves Vianna na ocasião do cinqüentenário da Fac. De Medicina (Anais da Fac. Medicina, 1948, p. 56).

[1394] - **[F1. 001]** ABREU LIMA, Reitor Ary de. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

hegemonia da área técnica havia sido intercalada pela administração do reitor Luis Schneider[1396] de 11.04.1942 até 22.09.1943, na qual surgiram fortes discussões filosóficas que se prolongaram durante toda a década e contrárias ao predomínio tecnológico na universidade.

O IBA-RS não ficou imune aos extremos das questões do Estado Novo que vetorizara toda a ação para a unidade e segurança nacional face às reais, ou potenciais, rupturas internas e agressões externas. Nas atas das reuniões do seu CTA existe um registro dessa vigilância interna, datado de 22 de setembro de 1943[1397]. Os estudantes do IBA escreveram várias páginas cívicas nesse ambiente. Durante a guerra movimentaram-se até para fazer pronunciamentos patrióticos nas rádios locais[1398]. No mês da queda de Berlim, essas participações formaram tumultos que depois tiveram de ser explicados no conselho dos estudantes do Centro Acadêmico do Instituto[1399]. Uma vez terminado o conflito, estudantes e professores do Instituto se empenharam para retribuir o apoio recebido durante a guerra, caracterizaram o seu lugar que pretendiam ocupar na nova ordem que a geração anterior lhes prometera durante o Estado Novo. Entraram na campanha para mobilizar a sociedade[1400] com a

---

[1395] - **[F1. 089.1]** SAINT-PASTOUS de FREITAS. Antônio CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1396] - **[F1. 090]** SCHNEIDER, Reitor Edgar Luiz. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1397] - A vigilância nacional contra os integrantes do Eixo foi expressa na sessão do CTA do dia 22.09.1943. *"IV – Professores naturais dos países do 'Eixo': o senhor diretor, expondo ao Conselho as medidas que, em geral estão sendo postas em pratica contra naturais dos países que estão em Guerra com o Brasil, pede aos senhores conselheiros sugiram as medidas que julgam convenientes sejam aplicadas contra os professores do Instituto que estiverem nessas condições. Sendo examinado o caso d. prof. N.. N. N.., o Conselho depois de ampla discussão e estudadas várias propostas, resolveu, por unanimidade de votos, fosse ess.. prof.. afastad.. das suas funções, sem vencimentos, até que regulasse a sua situação por meio da naturalização: resolveu ainda, que o caso fosse submetido à resolução da Congregação"* Livro de Atas nº II do C.T. A, f. 18v.

[1398] - Na sessão do Centro Acadêmico do dia 19.05.1943 "*foi encaminhado o pedido do presidente da F.E. L.P.A. a fim de serem escolhidas alunas para falarem numa estação de rádio, à escolha da aluna, fazendo propaganda sobre bônus de guerra*" Livro de Atas do Centro Acadêmico 1941-1945 ***{075 ATA}***

[1399] - No Conselho do CATC da sessão do dia 11.05.1945 "*foi ouvido o colega José Parreira, que esclareceu: não te participado dos movimentos de 7 de maio, que resultou no apedrejamento de um órgão da imprensa local*". Livro de Atas do Centro Acadêmico, 1941-1945, f.47f. *{075ATA}*

[1400] - Um desses momentos altos foi um baile promovido no Cube Comercial com decorações de João Fahrion "*Cr$ 5.502,30 foi o valioso total que os alunos do I.B. A incorporaram subscrição pró-monumento*".*Correio do Povo*, Porto Alegre./... /1945 (recorte sem data Arquivo do CATC)

intenção de erguer o "*Monumento ao Expedicionário"* [1401] no eixo monumental do Parque Farroupilha, para cujo projeto concorria um dos docentes do Instituto[1402].

Essas páginas cívicas, praticadas durante e após a guerra, deram aos estudantes do Instituto uma oportunidade, não só para testar sua capacidade de mobilização, mas para gerar um sentimento de unidade tornando efetiva a nova ordem que estava sendo aguardada para o pós-guerra. Essa unidade irá reforçar o corpo da União Nacional de Estudantes (UNE), no plano nacional, sentindo-se parte ativa da nova civilização. No espaço da cultural local, o Centro Acadêmico Tasso Corrêa articulou os estudantes de Arquitetura, de Artes Plásticas e de Música, enfrentando, não só questões de sua profissionalização, mas formas culturais para intervir no espaço público brasileiro.

## *5.2 – Novas dimensões do IBA-RS para um sistema de Artes Plásticas.*

O Instituto estava inteiramente livre, logo depois de excluído da UPA, para aderir e agir integralmente no instrumento jurídico que generalizou o ensino universitário no Brasil. Nesse instrumento conseguiu o reconhecimento dos seus cursos através do Decreto Federal nº 7.197 no dia 20 de maio de 1941. Internamente, essa nova realidade, foi consagrada por um novo regimento[1403] que expressava juridicamente a sua nova condição.

O Instituto viveu, a totalidade das décadas de 40 e de 50, na autônoma da universidade local, possibilitando afirmar-se como uma instituição de arte. Seus novos agentes, comprometidos com a arte local e dispostos a repassar esse saber para a instituição, começaram a mostrar a sua competência nos cursos do Instituto e a

---

[1401] - Segundo José Carlos Gonzaga, na época jornalista do jornal *Correio do Povo*, o movimento pró monumento era liderado pelo jornal *Correio do Povo* com o saldo da campanha da construção de '*bunckers*' para a defesa aérea de Porto Alegre durante a II Guerra Mundial.

[1402] - . O CTA discutiu no dia 02 de junho de 1946 (Livro I folha 53). "*Monumento ao Expedicionário : - O senhor diretor comunicou que o Instituto irá apresentar um projeto para um monumento, em nome do Professor Fernando Corona e os alunos da classe de Escultura*". Na sessão seguinte do 07 de agosto (Livro I folha 54v) essa informação foi corrigida, atribuindo esse projeto apenas ao prof. Corona. Esse monumento é muitas vezes confundido com um arco de triunfo. Há indícios de que entre as intenções originais ele seria continuado posteriormente com um museu. O monumento sugere um portal desse projeto de museu da Força Expedicionária Brasileira (FEB), que apenas arrecadou peças militares, sem ter o prédio adequado em Porto Alegre.

[1403] - Regimento interno do Instituto de Belas Artes do Rio G. do Sul. ***{077Regim}***

explorar aquilo que o paradigma jurídico da universidade impunha também no fazer artístico. Após atingirem essa qualificação, expandiram o espaço físico, no qual não só abrigaram mais estudantes, respondendo às novas condições, oferecendo novos cursos e disciplinas para o novo meio cultural e profissional. Os vínculos com as condições de Porto Alegre tornam-se efetivos através de tentativas dos salões e de mobilizações estudantis para garantir a sua inserção na cultura da época.

Para a Comissão Central do ILBA-RS, a organização estudantil, se não era perigosa era perfeitamente contornável, pelo que se infere dos seus diferentes instrumentos jurídicos, pois representava apenas relações de subordinação na sua organização. Os seus estudantes mudaram de posto e de função[1404] na medida em que a instituição foi atingida pelo novo paradigma. É inegável que a primeira aliança entre os estudantes e os docentes no Instituto conseguiu transformar o aluno em alguém com voz e vez, diante da mantenedora. A visibilidade dessa transformação de relação de subordinação é perceptível nos estatutos no Instituto em 1939. Se esses espaços eram concessões populistas, ao menos ultrapassavam as simples prescrições e proibições do regulamento da Comissão Central. Da parte dos estudantes brasileiros, sem uma tradição universitária anterior, não chegaram a expressar a intensidade da autonomia dos estudantes universitários argentinos de Córdoba que proclamavam, em 29 de outubro de 1919, "*tenemos fe en la juventud de hoy, que a falta de maestros se forjará a si misma, y si menester fuera, forjará también a los maestros*"[1405]. Essa proclamação, levada ao extremo, foi condenada pelo redator do 1º Manifesto dos Estudantes de Córdoba, Deodoro Roca que, em 1936, declarou: "*el puro universitário es una cosa monstruosa*"[1406].

[1404] - O próprio Dr. Olinto de Oliveira fundador do Instituto, apesar de seu proverbial senso de corpo institucional, sugeriu um papel determinante e primordial ao estudante na universidade brasileira. Conforme Souza Campos (1940: 287) e (1954: 85), em 1928, Olinto de Oliveira foi um dos entrevistados pela Associação Brasileira de Educação (ABE) que na época que estava gestando a Universidade do Distrito Federal e em relação e antes de a universidade brasileira ser lançada em plano nacional em 1931.

[1405] - Portantiero, 1978, p. 160

[1406] - Portantiero, 1978, p. 76

### *5.2.1 - O movimento estudantil se institucionaliza para a nova dimensão.*

Para entender o movimento estudantil buscam- se dados, tanto no do IBA-RS, na universidade local brasileira como na latino-americana. No Instituto, seguem-se, tanto o seu Estatuto[1407] como seus regimentos[1408]. Eles são comparados às atas do CTA[1409] e do Centro Acadêmico Tasso Corrêa[1410], além dos Decretos-Lei de 11.04.1931. No espaço da universidade local, a obra de referência é dos seus memorialistas Silva et Soares[1411] (1992). Para universidade brasileira seguem-se as duas obras de época (1940 e 1954) de Souza Campos[1412] e os recentes estudos dos arquivos do ministro Capanema na obra[1413] de Gomes (2000). Relativo aos estudantes da ENBA, recorreu-se a bem documentada obra[1414] de Durand (1989). Para a América Latina, seguem-se os manifestos dos estudantes nos diversos países a partir de 05.06.1918, recolhidos e estudados na obra de Portantiero (1978)[1415].

Na presente tese, na medida em que expressaram a autonomia da arte e fizeram circular o seu poder naquilo que lhes competia como herdeiros da teleologia imanente dessa instituição, atribui-se aos estudantes um lugar efetivo entre os agentes do Instituto. A universidade instaurada em 1931, para propiciar uma nova ordem ao estudante, realizou muito mais do que estatutos e regimentos. Na sua teleologia imanente apontava, ao menos no discurso, para a adesão a um regime democrático e

---

[1407] - Estatuto do IBA-RS aprovado pela Congregação no dia 23.01.1939 *{069Estat}*

[1408] - Regulamento do IBA-RS aprovado pela Congregação no dia 24.03.1939 *{0071}* e Regimento interno do IBA-RS de 1941 *{077Regim}*

[1409] - Livros 1*{065ATA}*, 2*{078ATA}* 3 *{108ATA}* , 4 *{129ATA}* *e 5 {131ATA}* do CTA

[1410] - Atas do Centro Acadêmico Tasso Corrêa *{075ATA}* Centro Acadêmico Tasso Corrêa: *Recortes de Jornais{087b}*

[1411] - SILVA, Pery Pinto Diniz da, et SOARES, Mozart Pereira. **Memórias da Universidade Federal do Rio Grande do Sul** (1934-1964). Porto Alegre : UFRGS, 1992, p. 234

[1412] - SOUZA CAMPOS, Ernesto. **Educação Superior no Brasil**: esboço de um quadro histórico de 1549-1939. Rio de Janeiro : MESP, 1940, 611p

----------**História da Universidade de São Paulo**. São Paulo : USP 1954, 582 p.

[1413] - GOMES, Ângela de Castro. (org). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2000, 269 p

[1414] - DURAND, José Carlos. **Arte , privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classes dirigente no Brasil(1855-1985) São Paulo : Perspectiva EDUSP 1989 307 p.

[1415] - PORTANTIERO, Juan Carlos. **Estudiantes y Política en América Latina**: el proceso de la reforma universitaria (1918-1938) México : Siglo Veintiuno, 1978, 461 p.

na busca de sua articulação nacional[1416]. Esse movimento estudantil apresentou-se à Comissão Central do Instituto, como '*Grêmio dos Estudantes do Conservatório de Música*', conforme registra a ata[1417] do dia 16.07.1932. Essa '*oficialização pretendida*' aplicava ao Instituto o decreto federal nº 19.851, de 11.04.1931. Mas de fato era apenas um território virtual.

No dia 12 de maio de 1936 o movimento estudantil do Instituto ganhou legitimidade com a fundação do Centro Acadêmico do Instituto de Belas Artes (CAIBA). Esse fato aconteceu imediatamente após a posse de Tasso Corrêa, no dia 27 de abril de 1936. Os estudantes de Artes Plásticas criaram o Centro Acadêmico da Escola de Artes (CAEBA). Essa agremiação acadêmica foi inteiramente frustrada pelo Estado Novo. Ele neutralizou o movimento estudantil na proporção em que o poder central se antecipou utilizando-se de instrumentos, legitimando e subordinando a todos numa hierarquia cujo último degrau era o de ditador central. No Instituto de Belas Artes, no estatuto de 24.01.1939[1418], editado em plena vigência do Estado Novo, dez dos trinta e oito artigos regulavam a organização e as normas a serem aplicadas aos estudantes. Existe também um decálogo de direitos e deveres, explicitados no artigo 205 do regimento aprovado no dia 24.03.1939[1419]. O regimento realizava uma verdadeira outorga explicitada de liberdade, instalando uma soberania absoluta da coletividade sobre o indivíduo, antecipando qualquer possibilidade de alternativa a esse exercício do poder, impondo no: "*Art. 207 – As atribuições do Diretório Acadêmico, especialmente de cada uma de suas comissões, serão descriminadas nos respectivos estatutos*". O estatuto estudantil dependia da aprovação do CTA, como rezava o :

---

[1416] - Supõe-se a possibilidade de buscar vínculos entre o movimento de Córdoba de 1918 e os estudantes da ENBA que criaram, em 1919 , o '*Grupo Juventus'* depois '*Sociedade Brasileira de Belas Artes'* (Miceli, 1996, p. 152). Tasso Corrêa foi recebido como membro Dessa Sociedade **[F5.024.3]** e seu irmão Ernani era estudante na ENBA, em 1919. Por enquanto é mera especulação.

[1417] - Na sessão do dia 16.06.1932 da Comissão Central "*o snr. Presidente apresentou à Comissão Central um ofício da Diretoria do 'Gremio dos Estudantes do Conservatório', comunicando a sua fundação e a realização da sessão inaugural no dia 03 de corrente, em uma das salas do Conservatório. No mesmo ofício a diretoria dá o seu apoio incondicional ao corpo docente para a oficialização pretendida do Conservatório de Música"*. Livro das Atas nº II da CC-IB.A, ff. 33 e 33v

[1418] - Estatuto do Instituto de Belas Artes aprovado pela Congregação no dia 24.01.1939. ***{069Estat}***

[1419] - Regulamento do Instituto aprovado p/ Congregação em 24/03/1939***{071Regul}***

> *"Art. 206 – Os estatutos da associação de classe [...] serão submetidos ao CTA, para que sobre eles se manifeste, indicando alterações que forem necessárias.*
> *§ único – Destes estatutos deverá fazer parte o código de ética dos estudantes [...] e de submissão dos interesses individuais aos da coletividade".*

O Estado Novo gerou, em relação ao movimento estudantil, na sua pregação para a '*Juventude Brasileira*', apenas o mito de um lugar privilegiado, sem conferir-lhe vez ou voz[1420], pois o estudante não tinha acento nos colegiados do IBA-RS. Questionar o mito do jovem, nessa época, era ato de extrema ousadia, pois seria questionar a própria sustentação do Estado Novo ou, como em outros regimes da época, que mobilizavam nações em nome da juventude nazista, fascista, estalinista e integralista. Era uma base de propaganda emotiva de suas ideologias e conquista política desse espaço. As artes não escaparam a esse uso como forma de reforçar o mito da '*Juventude Brasileira*'. Os movimentos coletivos e congraçadores dessa juventude eram estimulados pelos romances regionalistas, a projeção dos saberes populares e a culminância na música de Villa-Lobos[1421] que satisfazia ao critério de Francisco Campos da coletivização pela música.

Os estudantes de Porto Alegre abraçaram a idéia da universidade no início da década de 30, e se mobilizaram para tal fim. Os que sucederam essa geração contaram com a presença ativa de futuros pintores, escultores, músicos, arquitetos e urbanistas que abriram alguns espaços e pontes para a interlocução com a cultura local. Assim, no dia 13 de junho de 1940, foi eleita uma diretoria estudantil unificada do Instituto, sob a presidência de Tasso Corrêa. Nessa mesma reunião, o aluno Vasco Prado da Silva, do Curso Técnico de Arquitetura, eleito secretário, apresentou um programa de atividades para o ano em curso. Josué Marques Guimarães era o segundo secretário[1422]. Durante a guerra os estudantes do IBA-RS participaram da

---

[1420] - HORTA, José Silveira Baia. « Iª Conferência Nacional de Educação ou de como monologar sobre educação na presença de educadores». In Gomes, 2000, pp. 143-172

[1421] - Pécaut escreveu (1990, pp.38/9) que "*em toda parte era a hora da 'descoberta do Brasil'. Villa-Lobos atingiu a glória – a ponto de se tornar, após 1930, o compositor oficial do regime – inspirando-se na música popular. O romance regionalista tornou-se um instrumento de conhecimento do país. Gilberto Freire contribuiu para dignificar todas as formas de práticas populares. Desde o Manifesto Regionalista de 1926, já proclamava como possuidoras do mesmo valor todas as práticas. 'Não há um povo quando às mulheres falta a arte culinária. É uma falta quase tão grave como a fé religiosas'* ". O IBA-RS conferiu a Villa-Lobos o título de Professor Honorário.

[1422] - Atas do Centro Acadêmico Tasso Corrêa até 14/05/1945***{075ATA}***

articulação nacional, estando presentes no histórico momento da participação de Mário de Andrade no Congresso da UNE do Rio de Janeiro[1423].

As atas do CAEBA registraram, no dia 15 de abril de 1943, "*foi apresentado o pedido de vários alunos do I.B.A. para modificar o distintivo. Resolveu-se escolher um patrono do centro Acadêmico e mandar imprimir folhas de correspondência com a denominação do mesmo*" ·. Já na sessão seguinte, ocorrida no dia 28 de abril de 1943, as vésperas da inauguração oficial do novo prédio, escolheu-se o patrono do Centro Acadêmico.:"*Aberta a sessão pelo presidente, foi lida a correspondência. Como patrono do Centro Acadêmico foi escolhido o Dr. Tasso Corrêa ao qual será rendida uma homenagem por ocasião da inauguração da sala do referido Centro*". Para homenagear o patrono do Centro Acadêmico Tasso Corrêa "*foi escolhida a aluna Alice Soares, do IV ano, para fazer o retrato a óleo do Dr. Tasso Corrêa, o qual será inaugurado no dia da homenagem ao patrono*"[1424]. Na sessão do dia 28 de junho de 1943 as atas registraram um voto de agradecimento à Alice Soares pelo retrato: *"c- Foi apresentado o retrato do Dr. Tasso, patrono de nosso Centro, feito pela colega Alice Soares do 4º ano de Artes Plásticas. Aqui deixo lavrado um voto de louvor e gratidão, em nome do Diretório, à colega Alice A. Soares, pela magnífico trabalho"*. ·

O nome do Centro Acadêmico Tasso Corrêa (CATC) rende homenagem ao nome abreviado de Tasso Bolívar Dias Corrêa . Os estudantes do IBA-RS seguiram a tradição, na atribuição do nome de sua entidade de classe, de render homenagem a um dirigente da instituição e costume de outras entidades estudantis de Porto Alegre[1425].

O estudante do Instituto soube participar pontualmente de uma série de eventos[1426] apesar de não existir um projeto, um planejamento ou programa que se corporificasse numa linha coerente e continuada de ação entre as gerações que se

---

[1423] - Tasso Corrêa era efetivo e atuante no Centro Acadêmico. Assim no dia 22.04.1942 preside pessoalmente a eleição do Centro Acadêmico. Logo após o resultado é ele quem telegrafa ao Ministro da Educação indicando o nome do novo presidente e a ida, desse estudante eleito, ao Rio de Janeiro para representar os demais estudantes do IBA-RS no encontro nacional dos diretórios. In Livro da atas do Centro Acadêmico f. 4f, sessão do dia 22.4.1942 Assina Jorge Rugardo Berch, presidente. Arquivo do CATC, recorte de jornal sem créditos, com data 23.04.1942 ***{087b Catc}.***

[1424] - Assinam a ata, Edith Van der Perre e Suely Sperb

[1425] - O Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina rendia homenagem a um dos seus diretores na pessoa de Sarmento Leite. O da Faculdade de Direito foi dedicado ao seu diretor (1904-1935) Manoel André da Rocha, em 1942, ano do seu falecimento. Ambos foram membros ativos do CC-ILBA-RS.

[1426] - Essa série de eventos pode se caracterizar como '*movimento*' como Vilhena conceitua (1993, p. 213) tal atividade.

sucediam. O movimento estudantil ilustra para a presente tese, apenas as potencialidades da circulação da arte no Instituto. Do lado contrário, pode levar àquilo que Roca denunciava como o '*puro universitário es uma cosa monstruosa*" (Portantiero, 1978: 76). Um ex-presidente do CATC, numa conversa informal com o autor, tocou apenas num ponto delicado. O patrono e, de forma especial, os seus familiares, passaram a cultivar, ao longo do tempo, um verdadeiro sentimento de aversão à organização estudantil do IBA-RS, criada por Tasso Corrêa[1427]. Caberia aprofundar as causas de tal desequilíbrio e que num primeiro momento pode ser atribuído às conseqüências do centralismo de poder na direção, que por sua vez estava estreitamente ligado ao intervencionismo estatal nacionalista.

O movimento estudantil do IBA-RS sustentou, depois a luta da federalização[1428] que culminou em 1962, pelo retorno das artes à universidade local. Vários desses lideres estudantis irão ocupar a direção do Instituto já reincorporado à Universidade[1429]. A organização estudantil foi o espaço privilegiado no qual ocorreu, para muitos deles, a aprendizagem da interação e da construção de uma base para uma longa duração com o objetivo de vencer os constrangimentos institucionais da arte. Muitos deles tiveram condições de escolher, ao longo do currículo do CAP, e entender o sentido de ser artista plástico, na mais radical autonomia[1430]. Com esse conhecimento puderam fazer frente a constante ameaça de obsolescência e descarte das Artes Plásticas ao produto industrial, onde os resultados dessas tarefas, já obsoletos são destinados para o lixo das inutilidades de uma sociedade de consumo[1431]. Além disso, deu-lhes condições para enfrentar o fato de que o estudante e o artista plástico ainda pertencerem, na passagem do novo milênio, ao setor mais

---

[1427] - Afirmação colhida do ex-presidente do CATC e depois diretor do Instituto Luis Carlos Pinto Maciel. Essa afirmação pode ser reforçada no processo ***{129Diver}*** Divergências entre o CATC e o Diretor do IBA até 08/10/1958

[1428] - Há estudiosos da UFRGS que apontam os estudantes do Instituto de Belas Artes como os responsáveis pela defesa da federalização de toda a universidade do Rio Grande do Sul e que dessa forma haveria um reencontro de todas a unidades na esfera federal. Sobre esse fato o pesquisador obteve índices vagos e não comprovados. Numa reunião de historiadores institucionais da UFRGS no dia 23.6.1997 foi feita uma afirmação de que existem cadernos publicados pelos estudantes do Instituto de Belas Artes sobre o tema. Não foi encontrado qualquer outra informação sobre esses cadernos no Arquivo do IA.

[1429] - Entre eles encontram-se **[F1. 071.1] - [F1. 071b]** MACIEL, Luiz Carlos Pinto e FIGUEIREDO, Jairo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1430] - Nietzsche afirmava (2000, p.134) que "*a arte não pode ter sua missão na cultura e formação, mas seu fim deve ser alguém mais elevado que sobrepasse a humanidade. Com isso deve satisfazer-se o artista. É o único inútil, no sentido mais temerário*"

[1431] - Distingue-se aqui '***obra'*** de '***trabalho'*** na concepção de Arendt (1983, pp..41 e 289)

desarticulado entre os demais do campo das artes, mesmo na França, como Monnier constatou[1432].

Apesar dessa distorção e da ferrenha prisão jurídica, esse instrumento centralizador foi usado para agitar questões que podiam significar expressões isoladas na conquista de autonomia do campo artístico. O CATC estava vivamente interessado em debates que expandissem, através dos seus egressos, o paradigma da sua universidade para todo o território do estado[1433] e para o restante do país[1434]. No início da década de sessenta, as teses da aliança do estudante, do proletário industrial e do homem do campo, foram transformados, pelos estudantes de artes plásticas, num painel colocado em 1962, no Restaurante Universitário[1435]. Os outros centros estudantis receberam a colaboração dos estudantes do Instituto[1436]. O ideal e a utopia da jovem revolução cubana de 1959 não deixou indiferentes nem os docentes, nem os estudantes[1437].

Já os estudantes de Arquitetura do Instituto e do Rio Grande do Sul ampliaram o seu horizonte associativo, no dia 09.03.1948, pela Regional do Instituto Arquitetura do Brasil criada no Instituto de Belas Artes[1438]. Os estudantes do IBA-RS começaram a participar efetivamente na direção do Instituto no dia 05.06.1948[1439] quando assumiram uma cadeira do CTA, como representantes de sua entidade.

---

[1432] - Monnier analisou (1995, p.428) essa dificuldade dos artistas plásticos em se associar, pois *"é surpreendente constatar que ao lado de setores nos quais o dinamismo moderno acabou por impor como na gestão do teatro em constante osmose com as forças vivas, das associações e das universidades, e que as artes plásticas se mantiveram os esquemas obsoletos do artista criador isolado, que limitam o alcance da ação pública: assim a 'criação' nas artes plásticas não conhece mais do que artistas individuais, sem autoridade sobre uma equipe na inserção local, sem projeto de longa duração"*.

[1433] - As quatro universidades federais existentes no território do Rio Grande do Sul são conseqüências naturais do que se faz na capital. Em todas elas existe uma unidade ou departamento dedicado as artes.

[1434] - Os pontos do território nacional que é possível apontar maior densidade dessa presença dos egressos do CATC seja a contribuição da Arquitetura em Belém do Pará, as artes plásticas na EBA, USP-ECA, UnB e Florianópolis.

[1435] - O painel levava o título '**Aliança entre Estudantes, Operários e Agricultores**' e pintado por Paulo Peres e Clébio Sória. Ver Pieta, 1995, pp. 194/5.

[1436] - Maria Beatriz Rahde pintou murais para o Diretório da PUC. Essa atividade e inspirada e orientada por Aldo Locatelli.

[1437] - O professor do Instituto Fernando Corona visitou Cuba. Ali orientou os seus muralistas e tornou-se presidente do Instituto Cultural Brasil-Cuba em Porto Alegre. Em conseqüência, faz com que estudantes visitassem a ilha. Entre eles estava um futuro reitor da UFRGS. In Cadernos manuscritos do Prof. Corona, sob cuidados do Prof. Günter Weimer – copiados no GEDARB UFRGS

[1438] - Curriculum Vitæ de Ernani Dias Corrêa.

[1439] - O CTA-IBA-RS autorizou, no dia 24.02.1948, o Diretor a convocar, quando achar conveniente, o representante dos estudantes. O estudante representante do CATC compareceu pela primeira vez à sessão CTA no dia 05.06.1948 "*Representação dos estudantes - O Snr. Presidente, com a palavra, esclarece ao plenário que a presente sessão do Conselho tem um significado especial, pois que a ela comparece, pela primeira vez, o representante dos senhores alunos do Instituto, o que constitue eloquente*

Os sucessivos atos institucionais do golpe de 1964 aproveitaram a visibilidade da mobilização anterior para atingir duramente as suas expressões maiores[1440]. Esses atos institucionais são redigidos pela mesma mente e pena que haviam redigido os decretos-lei e constituição do Estado Novo em 1937. Mesmo que esse movimento militar tenha colocado um número bem maior de estudantes na universidade, implementando uma aparente democratização do ensino superior no Brasil, mas em contradição com o capitalismo, pois

> *"a massificação da universidade implicou um triunfo na mobilização social impulsionada pelos movimentos reformistas. Porém, ao criar uma oferta de força de trabalho qualificada muito superior a demanda do sistema produtivo, colocou uma contradição que o capitalismo não pode resolver*. " (PORTANTIERO, 1978 : 17).

Além das naturais divisões internas da categoria discente[1441], descritas por Darcy Ribeiro (1982:149), os requintes de controle e de violência, aplicados pelos instrumentos de força e coerção, atingiram especialmente os estudantes provenientes das classes populares, operários e camponeses, e que não tinham o conforto dos intelectuais, que provinham de classes privilegiadas[1442], que no final do regime lucraram nos seus auto-exílios e com a publicidade de serem visados por uma ditadura, que caricaturizavam ao seu gosto. Os que ficaram no país viram-se

---

*reafirmação do verdadeiro espírito universitário que norteia a vida do estabelecimento. O Snr. representante da classe estudantil, agradece as palavras do Snr. presidente, dizendo do renovado intento da classe de cooperar cada vez mais com a direção, no sentido de tornar menos ardua a tarefa administrativa e mais eficiente o seu labor. A proposito, o snr. Cons. Ney C. da Costa propõe e é aprovado um voto de congratulações com os estudantes pela satisfação dessa velha aspiração da classe acadêmica;(.)O snr. representante dos estudantes, faz entrega ao snr. Presidente, como determina a regulamentação vigente, dos Estatutos Gerais do Centro Acadêmico "Tasso Corrêa", para a necessária aprovação. O Snr. Presidente, designa para relator, os conselheiros Max Waldemar Lubke, Enio de Freitas e Castro e Angelo Guido*". Livro de Atas nº. II do C.T. A ff. 82f e 84v dia 05.06.1948

[1440] - Uma informação que ainda carece de comprovação documental é a de que os estudantes da UFRGS teriam editado um livro com a lista dos ***professores amigos*** e que teria servido de base aso expurgos na Universidade.

[1441] - Darcy Ribeiro descreve (1982: 149) três tipos de estudantes brasileiros sendo o primeiro" *um tipo de estudante universitário consumidor que procura na universidade certo grau de ilustração intelectual ou certas oportunidades de convivência social.[...] O segundo e o estudante que busca uma habilitação de tipo profissionalizante [..] e o terceiro de perfil acadêmico, ou seja, técnico profissional e universitário*"

[1442] - Pécaut distingue, (1990, p.200) a origem social dos que foram atingidos. "*A repressão que se abateu* (depois de 1964) *sobre os intelectuais, entretanto, não se compara à que atingiu os militantes populares, operários e camponeses. Esta última objetivava nada menos do que neutralizar todas as formas de organização surgidas no decorrer dos anos anteriores, o que conseguiram muito bem*".

frustrados pelo autoritarismo endêmico o Projeto Rondon[1443], uma das maiores promessas de integração nacional, realizada por estudantes[1444].

### *5.2.2 – Os agentes do IBA-RS interagem com o meio cultural*

A busca da coerência com o meio, e ao mesmo tempo com o seu passado, permitiu na década de 40 o aumento significativo do número de estudantes das Artes Plásticas no IBA-RS. O Conselho Nacional de Educação e a Comissão de Ensino Superior, lavrando o seu parecer nº 60, anexo ao processo nº 9029/39, lido na plenária do 28 de abril de 1941, argumentavam em favor do reconhecimento do IBA-RS, nos seguintes termos:

> *".letra f) – não há dúvida que a cidade de Porto Alegre apresenta as necessárias condições culturais para o funcionamento dos cursos, aliás, já com 32 anos de brilhantes resultados;*
> *letra g) – a existência de 32 anos que possui o Instituto e a constante utilização dos que por ele se têm diplomado no magistério do Estado é demonstração de que preenche real necessidade local".*
>
> (O parecer foi assinado por Josué C. d'Afonseca - relator e Reynaldo Porchart, Cesário de Andrade e Lourenço Filho).

Além do magistério do Estado, os egressos do Instituto estavam ampliando a sua participação em outras atividades, como aqueles que respondiam à expansão arquitetônica e urbana, pela qual estava enveredando o Rio Grande do Sul, a partir de década de 1940, exigindo a formação em cursos técnicos e, depois, os superiores de

---

[1443] - Decreto 92.927 de 28.06.1968 instituto o GT (Grupo de Trabalho) "Projeto Rondon". Decreto 67.505 de 06.11.1970 instituiu o "projeto Rondon" . Decreto 77.326 de 22. 03.1976 instituiu a Fundação do Projeto Rondon. A Lei n.º 6.310, de 15 12. 1975, autorizou a instituição da Fundação Projeto Rondon. (In Ruiz Silveira, 1987, anexos, pp. 138-158).

[1444] - Ao estudar o "Projeto Rondon", Ruiz Silveira se refere (1987, p. 62) a essa frustração do estudante que tentou participar, na busca de uma interação com o regime. "*O universitário e a comunidade, elementos-chave para o Projeto, não foram consultados, o que provocou uma lacuna bastante grande, num trabalho que se propôs sintetizar reflexões sobre os destinos da Fundação. Parece que o fato de não consultarem as bases torna-se uma constante, revelando a existência de uma estrutura autocrática. O sentimento de não participação é revelado pelo depoimento de um universitário :'... o Rondon é do universitário e atualmente fechou mais do que anteriormente, é uma pseudo-abertura, pois realmente não vi nenhuma'* "

Arquitetura e de Urbanismo, que respondessem a essas novas '*condições culturais*'[1445].

O setor musical praticamente não recebeu nenhum retoque de Tasso Corrêa, pois os seus formandos exibiam um *habitus* de interação com o meio cultural no mais alto nível. Mas, no setor das Artes Plásticas, havia necessidade de inovar e instaurar tradições. Tasso recorreu ao instrumento tradicional na área como os salões que faziam circular na sociedade o poder das artes plásticas[1446].

Em resposta à sociedade, as iniciativas estudantis passaram a não se limitar ao vinculo formal do CTAC e a agir fora, apesar do Instituto. Ao longo do tempo foram implementadas outras formas associativas. Essas formas podiam ser pontuais, como o caso das viagens de estudos, que podem ser conferidas nos textos em Kern (1981: 190, 208-214). Uma dessas viagens partiu para os países do Prata, em 1945, levando o nome do Interventor Ernesto Dornelles e seu patrocínio. Essa delegação do Instituto foi chefiada pelo próprio diretor do Instituto. Os estudantes de Música eram orientados pelos professores Paulo Guedes e Ilka de Almeida. Os de Artes Plásticas e de Arquitetura[1447] acompanhados por Cristina Balbão e Alice Soares. Em 1948, a *Associação Araújo Porto Alegre* integrada por estudantes dos cursos de artes plásticas e de arquitetura do Instituto[1448] tomou a iniciativa de percorrer o Brasil das culminâncias barrocas coloniais[1449], sem negligenciar o que na época estava se

---

[1445] - A criação de cursos técnicos preliminares aos estudos superiores era um constante nos cursos superiores de Porto Alegre. Assim a Faculdade de Direito criava, em 1935, o seu Curso Pré-Jurídico, que funcionava em duas séries.(in Correio do Povo. **Caderno de Sábado** Volume CXI, ano VIII, **nº 611**, 19.04.1980, p. 14). O Curso Técnico de Comércio, anexo a Faculdade de Economia continua em atividade e autônomo, no interior da UFRGS. Os Curso Técnicos da Escola de Engenharia foram repassados ao controle de Sistema Estadual de Educação, como é caso do Instituto de Educação , o Instituto Parobé a Escola Técnica de Agricultura (ETA).

[1446] - Esses salões, estudados no item 4.3.1 e 2, recebiam objetivos. como o do 1º Salão, destinado para celebrar o cinqüentenário da Proclamação da República em 15 de novembro de 1939. Constituíram-se numa forma de carrear simpatias e fundos para a construção do prédio. Assim o Instituto promoveu no início de 1942 um Salão de obras doadas e que foram leiloadas em prol das obras do novo prédio. **[F3. 021]** Projeto do Instituto: catálogo de 1942- Catálogos de realizações públicas até 1941: Tasso Corrêa***{073CAT}***

[1447] - Das Artes Plásticas participaram Aura Serrano, Maria Anita Linck, Laura Bohn, Lígia Calegari, Odela Casagrande e Lira Bizzati. O curso superior de Arquitetura estava no seu 1º ano, assim participou apenas Paulo Rottmann. (Recorte de jornal sem créditos no arquivo do *CATC {087CATC}*)

[1448] - O Estatuto dessa Associação no seu artigo 2º dizia "*A associação de caráter estritamente cultural, se compõe dos seguintes sócios fundadores, estudiosos de Arquitetura e Artes Plásticas: Ruy Miranda Falcão – Presidente, Carlos Galvão Krebs – Secretário, Remo José Irace, - Tesoureiro, Carlos Maximiliano Fayet, Emílio Mabilde Ripoll, Jorge Sirito de Vives, Luiz Eduardo Santos, Luiz Fernando Corona, Luiz Florência Braga, Plínio César Bernhardt e Roberto H. Bins*". ver: «*Associação Araújo Porto Alegre*» Correio do Povo. **Caderno de Sábado**. Volume XCVI, ano VII, **n.º 596**, 29.12.1979 pp.8/10).

[1449] - **[F2. 036]** Corona e Dorothea (Congonhas do Campo). CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

produzindo de mais adiantado na Arquitetura. Essa associação motivou, preparou[1450], acompanhou e divulgou essa viagem de estudo para conhecer in loco a cultura brasileira[1451] , convidando professores e estudantes[1452]. A área da Música colaborou organizando uma '*Audição Pró-Fundos para a Secretaria de Excursões*'[1453]. Essas concepções e esses contatos irão evoluir para a proposta do estudante Carlos Galvão Krebs[1454], para constituir o '*Serviço de Levantamento do Patrimônio Público e Particular do Rio Grande do Sul'* (SPHAE)[1455]. O conjunto de ações, tanto da administração como dos estudantes, ganhou corpo jurídico a partir de 1953 na forma da '*Sociedade Cultural do Instituto de Belas Artes*' (SOCIBA)[1456].

O estudo do Folclore encontrou dificuldades simétricas ao da escolha de um paradigma apropriado para a universidade brasileira[1457]. O Folclore, que possui como objeto uma área emergente de um mundo mais intuitivo, foi submetido no Brasil ao discurso soberano[1458] sofrendo as discriminações apontadas por Schiller para quem

---

[1450] - O estudante Carlos Galvão Krebs falou no auditório Tasso Corrêa, às 20h30min do dia 21 de maio de 1948, sobre Aleijadinho Correio do Povo 19.05.1948 (recorte sem créditos do arquivo do CATC) em nome e dentro do objetivo dessa Associação. A noite do dia 11 de agosto de 1948 foi usada para falar, no mesmo local, sobre a arquitetura contemporânea enfocando o conjunto da Pampulha e as novas obras do Rio de Janeiro Correio do Povo e Folha da Tarde 11.08.1948 (recorte sem outros créditos do Arquivo do CATC. Um estudo retrospectivo ver: «*Associação Araújo Porto Alegre*» Correio do Povo. **Caderno de Sábado**. Volume XCVI, ano VII, **n.º 596**, 29.12.1979 pp.8/10).

[1451] - Munidos com recursos conceituais, econômicos e políticos os estudantes e professores dirigiram-se, em 1948, para a Bahia e Minas Gerais onde foram recebidos pelo governador baiano e em Minas percorreram as cidades históricas. A atividade artística rendeu 300 obras que foram expostas em Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre. **[F2. 036]** Corona e Dorothea (Congonhas do Campo) CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1452] - "*Nesta primeira viagem tomaram parte todos os fundadores, mais os convidados: Professor Fernando Corona, Cristina Balbão e Ernani Corrêa, mais José Parreira, Luis L. Borges, Enilda Ribeiro, Dorothéa Pinto da Silva, Paulo Flores, Vitório Gheno e o fotógrafo Santos Vidarte*". ver: «*Associação Araújo Porto Alegre*» Correio do Povo. **Caderno de Sábado**. Volume XCVI, ano VII, **n.º 596**, 29.12.1979 pp.8/10).

[1453] - Convite e ingresso depositados no arquivo do CATC.

[1454] - Krebs chegou a formular e encaminhar formalmente uma nova estrutura didática para a História da Arte na Arquitetura ***{117Haart}*** História da Arte no Curso de Arq. Carlos Galvão Krebs. Mais adiante Carlos Galvão Krebs será membro do DAC (Departamento de Assuntos Culturais) da SEC-RS que, na administração de Antonieta Barone, criou a Escola de Folclore da SEC e depois transformado no Instituto de Folclore

[1455] - Serviço. de Levantamento do Patrimônio Artístico Público e Particular do RS - Krebs***{106Sphae}***

[1456] - Ver sociedades no IBA no item 4.4.2.

[1457] - Vilhena ao estudar a evolução da disciplina de Folclore nas universidades brasileiras registra (1997, p. 31) que "*a suspeição crescente entre vários autores de que a pretensão de constituir-se em torno do folclore uma disciplina à parte seria abusiva. Para esse ponto de vista, teríamos apenas um campo de estudo freqüentado por especialistas de diferentes disciplinas*" .

[1458] - Em 1931 a classe intelectual tenta criar um consenso sobre '*civilizar por cima'*. Essa posição superior do intelectual brasileiro foi denunciado por Pécaut quando recorda (1990, p 29) que "*Plínio Barreto presta homenagem ao católico Otávio de Faria por ter estabelecido, em 'Machiavel e o Brasil', que não há outro remédio para 'os nossos males' senão 'um esforço sobre-humano para criar uma grande elite de cultura e ciência, capaz de ir aos poucos dominando, de tal modo que a influência sobre a grande massa irá cada vez se tornando mais fácil'. Ressalta ainda a urgência de 'civilizar por cima, civilizar os que estão em estado de compreender*' ".

(1963: 117) "*está no mundo mas não constituiu um mundo para ele".* A instituição de arte faz referência, em geral, a circulação as manifestações mais conscientes e capazes de definir os seus próprios limites e suas competências[1459], oferecendo pouco espaço para a arte intuitiva.

A seguir, num rápido esboço[1460], indicam-se alguns esforços empreendidos no IA-UFRGS para abrir as portas para circulação do saber de arte mais intuitivo, do qual procedem, em geral, os seus estudantes. A disciplina de Folclore no Instituto, além desse objetivo, caracterizou-se por reunir estudantes de Música, Artes Visuais e Cênicas. Na origem da disciplina institucionalizada do Folclore no IBA-RS, diversos docentes envolveram-se nela, sob a liderança de Dante Laytano (1908-2.000)[1461], catedrático de História do Brasil na Faculdade de Filosofia da URGS. Dante se ofereceu, em 1939, em pleno regime do Estado Novo, para lecionar gratuitamente no IBA-RS a disciplina de Folclore[1462]. Depois de 1945, Laytano conectou-se ao plano nacional pelo do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e conectado com a UNESCO no plano internacional. No dia 31 de março de 1949, Dante Laytano remeteu à Faculdade de Filosofia da URGS, um projeto relacionado com vários temas do Folclore[1463], preparando a III Semana Nacional de Folclore promovido pelo IBECC. Esse projeto

---

[1459] - Schwartz deixa-se contaminar pelas elites quando afirma na França que "*nous avons longuement parlé de la culture brésileienne. Cepandant, avec regulaté et amplitude, elle ne doit attendre que 50000 personnes, dans un pays de 90 milillions*". in Mota, 1980, p. 261. Essa posição de Shwartz mereceu o seguinte reparo do intelectual francês Pécaut que afirma (1990, p. 253) que Schwartz "*revela a suspeita, claro, sobre a posição do intelectual. Ele se vê obrigado a perceber os seus próprios interesses, que eventualmente são interesses em comum com os dos 'proprietários dos meios de produção'. No entanto, ninguém está mais ao abrigo da contaminação, pois o espaço intelectual se fecha sobre si mesmo. As interpretações da conjuntura e as criações culturais não tem mais por destinatário 'o povo', mas só esse público dos '50.000'. O espaço fechado do teatro, dos festivais da canção, da universidade simboliza a relação de espelho entre ator e seu público, essa contestação realizada dentro de um pequeno círculo. Há, nessa maneira de julgar do alto os divertimentos que se proporcionam os pequenos-burgueses radicais, um traço involuntário do antigo populismo*"

[1460] - Devem-se os dados, do presente esboço, à Dra. Rose Marie Garcia, atual titular da disciplina de Folclore do IA-UFRGS.

[1461] - Falecimento noticiado em *Correio do Povo* ano 105, nº 142, de 19.02.2000 capa e p.8. *Zero Hora*, ano 36, nº16.602, de 19.02.2000 capa e caderno Cultura

[1462] - Na sessão do CTA do dia 13 de março de 1939 consta na pauta item IV– "*Dante de Laytano - Tomando novamente a palavra o senhor diretor comunicou aos senhores conselheiros que o escritor Dr. Dante de Laytano, de todos conhecido, se havia declarado interessado pela regência da cadeira de Folk-lore musical e lhe pedira, por isso propusesse ao Conselho a sua nomeação a titulo precário para essa disciplina, embóra sem vencimento, visto como sabe não estar o Instituto em condições de arcar com a despesa de mais um professor, que futuramente se submeteria a necessário concurso"*. Livro de Atas n º I do CTA, folhas 26f e 26v.

[1463] - O projeto era dirigido ao Dr. Gaspar Dilermando Ochôa, diretor da Faculdade de Filosofia onde Dante Laytano era professor de História do Brasil. O Conselho Universitário formou uma comissão[1463] que se pronunciou no dia 05 de maio de 1949. Esse parecer foi submetido ao Conselho Universitário, que o aprovou pela decisão nº 8/49 no dia 24 de julho de 1949, como parte do processo nº 1.575/49. Como o Instituto é nominado nesse parecer, e não pertencia à Universidade, o professor Tasso Corrêa recebeu no dia 11 de agosto de 1949 o ofício nº 2.620, do Reitor Professor Alexandre Martins da Rosa, relatando o resultados finais do processo nº 1.575/49 Departamento de Cultura da Universidade: portaria do reitor Armando Câmara ***{104DEP}***, a propósito das sugestões formuladas pelo prof. Dante Laytano.

estava ancorado na Comissão Estadual de Folclore[1464] como um ramo regional da Comissão Nacional de Folclore[1465]. Acorreram a Porto Alegre, entre os dias 22 a 29 de agosto de 1950, pesquisadores, como o potiguar Câmara Cascudo, os paulistas Rossini Tavares de Lima[1466] e Mainard Araújo. Cecília Meireles[1467] veio do Rio de Janeiro. Renato de Almeida[1468] presidiu o encontro, coordenado por Dante Laytano e por Érico Veríssimo. No palco do IBA-RS apresentaram-se, nessa III Semana Nacional de Folclore, os integrantes do Centro de Tradições Gaúchas "35" (CTG-35) [1469] com Paixão Cortes e Barbosa Lessa, interpretando aquilo que haviam aprendido no meio do seu povo.

A disciplina escolar de Folclore no Curso Superior de Música[1470] foi instituída no IBA-RS por Ênio de Freitas e Castro, que também a introduzia no espaço administrativo do Estado do Rio Grande do Sul[1471]. Depois, a professora Ilka d'Almeida Santos Hermann, discípula do erudito mestre argentino Carlos Vega[1472], assumiu a

---

[1464] - Entre as instituições enumeradas, figuravam a PUC-RS, Instituto Histórico e Geográfico, Academia Sul-Rio-Grandense de Letras, Museu do Estado, Arquivo Público e Associação Riograndense de Música. Enumeravam-se 22 municípios diferentes no interior de estado que poderiam contribuir com essa Comissão. Entre eles estavam Biagio Tarantino representando Rio Pardo e o antigo membro da Comissão Central, Mansueto Bernardi[F1. 018] BERNARDI, Mansueto. representando Alfredo Chaves.

[1465] - No seu conjunto estrutural, o projeto de Laytano lembra, até o nome, a antiga Comissão Central e as suas Regionais. Interpreta-se aqui a remessa do ofício do Reitor, e do respectivo processo, como uma forma de envolver o Instituto nessa iniciativa. Vários membros da Comissão Estadual de Folclore pertenciam ao Instituto ou haviam pertencido à antiga Comissão Central. É o que se infere da nominata apresentada pelo secretário dessa Comissão, prof. Dante Laytano.Constam além do seu secretário Dante Laytano, Adão Carrazoni, Ângelo Guido, Athos Damasceno Ferreira, Darcy Azambuja, Elpídio Ferreira Paes, Ênio de Freitas e Castro, Fernando Corona, Guilhermino Cesar, Luis Carlos Moraes, Mário Azambuja, Manoelito de Ornellas, Moyses Velhinho, Otelo Rosa e Walter Spalding.

[1466] **[F2.044.b]** Anais da III Semana Nacional de Folclore 22-29 de agosto de 1950, RJ: IBECC-Dep. Imprensa Nacional 1953, p. 99

[1467] **[F2. 044.c]** Anais da III Semana Nacional de Folclore 22-29 de agosto de 1950, RJ: IBECC-Dep. Imprensa Nacional 1953, p. 87

[1468] **[F2.044.d]** Anais da III Semana Nacional de Folclore 22-29 de agosto de 1950, RJ: IBECC-Dep. Imprensa Nacional 1953, p. 15

[1469] **[F2.044.a]** Anais da III Semana Nacional de Folclore 22-29 de agosto de 1950, RJ: IBECC-Dep. Imprensa Nacional 1953, p. 67

[1470] - Ênio, além da sua docência no Instituto, ocupava a Diretoria de Assuntos Cultural (DAC) do Rio Grande do Sul. Recebeu a visita do pesquisador brasileiro Luis Heitor Corrêa de Azevedo que tentava conectar a cultura do Rio Grande do Sul com aquela do restante do Brasil.Luiz Heitor era catedrático da Universidade do Rio de Janeiro – atual UFRJ – onde sua obra foi continuada por Dulce Martins Lamas. Nas suas pesquisas Luiz Heitor vinculou-se em São Paulo com as pesquisas da Mário de Andrade e continuadas por Oneida Alvarenga. No Rio Grande do Sul o seu interlocutor foi Enio de Freitas de Castro catedrático do IBA-RS. A obra básica de Luiz Heitor refere-se a `Realação dos Discos Gravados da Música Popular editado em 1946. Os seus locais de pesquisa são os estados do Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Dulce Lamas levou o seu foco de investigação sobre os Folguedos Populares, constituindo um curso de Pós Graduação na UFRJ.

[1471] - A Professora Antonieta Barone introduziu a Escola e depois Instituto de Folclore do Rio Grande do Sul na política estatal do Rio Grande do Sul da SEC o seu Departamento de Assuntos Culturais (DAC) (Ver *Correio do Povo*, 12.11.1972 p. 16 e Caderno de Sábado in *Correio do Povo*, 01.12.1973, pp. 12/14). Nela atuou um ex-aluno do IBA-RS Carlos Galvão Krebs. Essa Escola e Instituto foram ampliados em 1974 no Instituto de Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) por obra de Helio Mariante e Glaucus Saraiva. Já integrando à Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, os seus diretores foram João Carlos Paixão Cortes, Rose Marie Garcia (1983-1986), 'Nico' Fagundes e Eraci Rocha..

[1472] - É no espaço da estética demótica que reside um grande vínculo platino. Não se refere ao objeto do Folclore, mas a erudição já produzida sobre esse objeto. Assim é necessário reconhecer a supremacia teórica dos mestres latinos, de fala espanhola, e o seu trabalho acumulado.

cadeira de Folclore no Curso de Música. Ela enfrentou dificuldades para institucionalizar essa disciplina, até que uma lei nacional específica a tornasse obrigatória no ensino. Com essas condições instalou o Gabinete de Pesquisa Folclóricas no IBA-RS. Nessa função Ilka Hermann introduziu, em 1976, a jovem pesquisadora Rose Marie Garcia[1473]. Foi a Drª Rose, que reativou a Comissão de Folclore do Rio Grande do Sul[1474], vinculada ainda à Comissão Nacional de Folclore e que por sua vez continua vinculada a IBECC/UNESCO[1475].

O saber mais intuitivo procurou circular em outros caminhos, como os CTGs sulinos, tornando-se descaracterizada ou rara a interação do saber erudito e intuitivo, se não conflituoso[1476]. Alguns o percebem como um processo de marketing (Oliven, 1992). Fica evidente que pelos esforços das exceções, existe a possibilidade de erigir um lugar, entre a '*arte pela arte'* e da '*arte para o povo'*. Lugar, como Maritain pleiteava (1961: 68), no qual os artistas estejam tanto na autonomia para constituir o saber estético na plenitude de suas competências, como igualmente competentes para desvelar a verdade como seres humanos e como cidadãos. Ao tratar de fazer circular o poder da arte nos limites da ação humana, existem evidentes índices das relações possíveis da ação da universidade local, frente ao saber mais intuitivo, segundo Pécaut (1990: 189) como foram os cursos populares[1477] organizados pela Faculdade de Filosofia na década de 1960[1478]. Procurou-se difundir a amplidão de um saber erudito abrangente e, por isso mesmo, possuindo instrumentos para superar as sérias

---

[1473] - A Dra Rose Marie Garcia, na época da elaboração dessa tese, era chefe do Departamento de Música (Conservatório) do Instituto. Ao mesmo tempo era presidente da COMISSÃO GAÚCHA de FOLCLORE. Ela também é autora do texto '*A História da Educação Musical no Rio Grande do Sul' {167TEXT}*

[1474] - Cabeçalho do material impresso da COMISSÃO GAÚCHA de FOLCLORE: (1999) "*Criada em 23 de abril de 1948, vinculada à Comissão Nacional de Folclore/IBECC/UNESCO – CGC 02.279.554/0001-03 Sede: av. Amazonas, nº 1396, conj.01 Bairro São Geraldo CEP 90.240-542 Porto Alegre Fone-Fax: (0_ _51)222.0832 E-mail cgfolk@ez-poa.com.br*".

[1475] - Entrevistas informais nos dias 18.11.1999 e 22.03.2001com a Dr.a Rose Marie Garcia – chefe do Dep de Música do Instituto de Artes da UFRGS

[1476] - Nas Artes Plásticas do IBA-RS, o conflito e separação do '*saber erudito para um lado, saber popular para outro'*, colheu de surpresa o professor Corona, que era membro da Comissão Estadual do Folclore, quando mais adiante caiu em contradição com o seu ajudante de Modelagem e Escultura, Gumercindo "o GUMA" foi destaque em Brasília, como escultor. Diante da noticia da imprensa, o catedrático de Escultura o colocou no dilema '*ou escultor ou técnico-administrativo do Instituto'*. Guma não teve outra alternativa: desfez-se do seu cargo público e abraçou a vida de escultor. Muito tempo depois, o antigo bedel do docente-artista, tornou-se um cidadão artista, graças à feroz e ciumenta intervenção do seu antigo chefe.

[1477] - Extensão: cursos de extensão popular oferecido pela Fac. Filosofia. *{154Ext}*

[1478] - Pécaut caracterizou (1990, p. 189) essa erudição acertada dos intelectuais quando "*houve uma conjuntura onde os intelectuais agiram como sociedade e como Estado, garantindo o vaivém entre uma situação e a outra. Era toda um conjuntura dominada pelo sonho da conversão política das massas graças à intervenção da 'ideologia'. O populismo intelectual pôde inserir-se no contexto assim criado. Qualificar pois o tipo de prática dos intelectuais nada tem de pejorativo. Afinal, o que esse populismo prometia redistribuir a mancheis não eram bens materiais, nem puro moralismo: era cultura e consciência política*".

divergências e bloqueios pontuais característicos de uma saber mais intuitivo, localizado e ainda imanente. Esse fato aconteceu no Instituto desde as sua origens nas buscas eruditas do saber popular para não se constituir em meros registros documentais fotográficos. É o que Assuero Garritano, primeiro professor de teoria musical do IBA-RS, procurava evitar ao analisar[1479] a obra de Araújo Vianna, primeiro diretor do Conservatório do ILBA-RS. Na impossibilidade de manter essa circulação do poder da arte entre contrários, aconteceu, muitas vezes, uma busca conciliadora forçada das contradições reais, caindo num ecletismo cinzento de um populismo reducionista.

Villhena afirmou (1997: 24) que o Estado autoritário interditou e sepultou as buscas institucionais oficiais de pontes e de caminhos, entre o saber intuitivo e o erudito, que se formou no período que correu entre o Estado Novo e o Golpe de 1964[1480]. O Departamento Cultural Faculdade de Filosofia da URGS foi desmembrado pelo Golpe. Uma das suas partes (DAD) foi transladada para o Instituto de Artes, sem a sua massa crítica, cassada pelo Estado autoritário.

### *5.3 – Os agentes experimentam novos contratos institucionais para a arte.*

Nunca foi abandonada a busca da reconstrução do projeto civilizatório inicial e dos *cursos superiores livres* reunidos na universidade local depois em 1934. Esse projeto de atualizar, reconstruir e unir em novas bases arte e universidade local, provocou, durante as décadas de 40 e 50, buscas de ambos os lados. **Não** era possível, para as artes, aderir a qualquer universidade e na qual corria o risco de ficar na heteronomia de outros saberes. Arte e universidade, extremamente exigentes e

---

[1479] - O intelectual músico Assuero Garritano desenhou a competência intelectual no IBA-RS face ao Folclore. Cavalheiro Lima registrou (1956, p. 79) as reflexões desse intelectual em relação ao aproveitamento que Araújo Vianna fez do material musical, onde "*nossa intensa procura das manifestações folclóricas surgiu como uma libertação da influência européia. Valeu como chamamento à ordem, como pano de fundo às atividades de nossos músicos, que através do folclore tentaram ir ao encontro, em busca do nacionalismo. Mas muitos se enganaram ao continuar laborando sobre os dados imediatos fornecidos pelo folclore. Continuam repetindo o que um Villa-Lobos, Lorenzo- Fernandes, Francisco Mignone e Luciano Gallet fizeram já de maneira adequada. E a maioria das obras dos seguidores destes não possuirá mais que interesse documentário, para o futuro*".

[1480] - Luis Rodolfo Vilhena, estudioso do Folclore como disciplina acadêmica e docente da UERJ, elegeu (1997, p. 24) o período que precedeu o Golpe de 1964 como favorável "*para as ciências sociais e para história política brasileira, os anos de 1947 e 1964 assinalaram duas datas importantes para o desenvolvimento dos estudos de Folclore no Brasil. Na primeira ocorreu a fundação da Comissão Nacional de Folclore, que, em pouco tempo se firmou como instituição mais importante nessa área, consagrando a maioria dos folcloristas brasileiros. Porém em função do Golpe de 1964, Edson Carneiro, o 1º diretor da Campanha de Defesa do Folclore no Brasil plenamente identificado com a CNFL, é afastado, o que representou não só uma derrota para o movimento que liderava, como também o declínio de suas atividades*"

ciosas da administração das suas respectivas competências e limites, remetiam cada vez mais longe um contrato dentro de um projeto comum. As buscas de ajustes, carregados de conflitos e curtos circuitos continuados, arrastaram-se por mais de duas décadas. Esse longo período serviu para inúmeras aprendizagens da parte de ambas as instituições. Nos registros dessas difíceis buscas, é possível perceber e colocar em evidência o fenômeno que desunia a arte e a erudição universitária. No final, a superação dessas dificuldades significou que essa interação não foi um mero e forçado ajuste formal.

Os atores que se confrontaram de 1939 até 1962, contribuíram com muitos eventos nos quais é possível pesquisar as competências com expressões de autonomia da arte. Um desses eventos foi a constante alegação da existência dos dois cursos de Arquitetura, cujos confrontos foram objeto de estudo da parte de Francisco Riopardense de Macedo (1974)[1481] e de Renato Fiore (1992) no aspecto institucional. Aparentemente, o confronto não era com a URGS, mas com a sua Escola de Engenharia, a antiga Universidade Técnica de Porto Alegre. Essa, ao aderir ao projeto da UPA, em 1934, ficou com a competência de organizar o campo da Arquitetura como uma especialização da Engenharia. O Instituto, por sua vez, reivindicava e trazia no seu projeto fundante, a competência tradicional da Arquitetura inscrita no setor das artes[1482]. O confronto era previsível. Como já visto, o próprio Tasso Corrêa havia reconhecido, no seu relatório de 1936 ao reitor André da Rocha, a competência da Escola de Engenharia no campo da Arquitetura no período em que as duas unidades conviviam na mesma universidade. Mas, no mesmo relatório, ele não se furtou a acrescentar '***sugiro, entretanto***' que o curso de arquitetura deveria pertencer às artes. Não só reivindicou, mas permaneceu coerente, com essa posição que ele levou às últimas conseqüências, até o limite da sua aposentadoria em 1958, apesar do um ponto de equilíbrio pelo decreto nº 1.254 do dia 04 de dezembro de 1950[1483], com a criação da Faculdade de Arquitetura. Com esse acerto, após ceder o seu Curso de

---

[1481] - RIOPARDENSE de MACEDO, Francisco. «30º Aniversário do Ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul : O Primeiro Curso de Arquitetura» in **Correio do Povo**: Porto Alegre, Nov. dez 1974. Recomenda-se em especial o s artigos dos dias 10.11. 1974, p.27 e dia 17.11.1974, em relação ao conflito IBA-RS e Escola de Engenharia UFRGS.

[1482] - Estatuto do IBA-RS aprovado em 14.08.1908.

"*Art. 1-.. § único... a Escola de Artes compreendendo a pintura, escultura, architectura e as artes de applicação industrial*".

[1483] - Publicado no Diário Oficial da União no dia 08.12.1950

Arquitetura, o IBA-RS não retornou para a universidade. O Instituto ficou mais 12 anos fora dessa universidade local. O conflito dos dois cursos de Arquitetura na URGS revelou-se apenas uma das questões que envolveram o IBA-RS e a universidade local.

Contudo, essas questões institucionais não podem ser reduzidas ao bom ou mau humor de um eventual personagem. Acima dessas personagens, existem confrontos que envolvem categorias profissionais inteiras como aquelas que separam as categorias 'nobres' e 'pobres' entre as quais a arte e a cultura ocupam a categoria 'pobre' como diferencia Teixeira Neto (1997: 116)[1484]. Evidente que as duas instituições pertenciam a uma cultura periférica intransferível para outros contextos. Assim, não se pode pretender nada de exemplar nem definitivo no estudo desses ajustes, sem pesadas cobranças. O que elas possuem de exemplar foi vivido e depois estimulou os agentes dali saídos para enfrentar a interação da arte em outros ambientes e instituições em igualdade e autonomia. Contudo, aceita-se que para desvelar as motivações centrais desse conflito e compreensão da sua abrangência, necessitam-se muitas outros dados, pesquisas e formulações sobre as relações contraditórias entre as duas instituições. Uma delas será entender a competência e os limites da universidade dentro dos quais é possível a interação com a arte.

A arte pode constituir a sua própria universidade conforme Tobias afirmou (1972: 405) *"cinco são as conceituações da universidade: docente, artística, social radical, marxista e de verdadeira-investigação-docência"*. O Brasil adotou e implantou de fato um sexto paradigma formado por um mosaico eclético no qual tentou-se abranger todas aquelas universidades apontadas por Tobias. Na composição da universidade, o executivo do Estado Nacional, conquistado pelas armas, pretendia, celebrar rápida, desesperada e definitivamente um pacto com toda nação, abrangendo todas suas forças políticas e com todos os saberes. Mario de Andrade, participando da Universidade do Distrito Federal, fechada pelo Estado interventor em 1938, nas suas aulas (1955:15) fustigava o ecletismo como "*acomodatício e máscara de todas as covardias*". Ecletismo denunciado, na mesma época, pelo segundo reitor da UPA ao

[1484] - *Teixeira Neto mostra (1997, p. 116) essa dicotomia* "no conjunto organizacional da cultura é de difícil compreensão a administração pública como um todo. Como a administração pública ainda é dividida entre setores nobres (obras públicas, industria e comércio, fazenda, agricultura..) e setores pobres (cultura e educação, além de saúde, por exemplo) e como aqueles predominam sobre estes, a cultura organizacional dos primeiros é imposta aos segundos".

assumir em 1937[1485]. O que se quer efetivamente da universidade, é algo muito vago e que, segundo Florestan Fernandes, consiste apenas em manter as unidades num conglomerado difuso[1486]. A concepção eclética de universidade é aquela que continua a fazer gravitar, ainda no final do século XX, cursos superiores vinculados por interesses administrativos[1487] e aglutinados juridicamente ao redor dos três decretos federais, gerados e emitidos pelo executivo, no dia 11 de abril de 1931. Essa situação continua, apesar de altas autoridades do MEC, como Della Senta apresentá-la como *pluralista* (1980: 8) diante das demais universidades latino-americanas.

### *5.3.1 – As seis exclusões do IBA-RS da universidade local*

Ainda que a arte estivesse legalmente incluída nesse conjunto dos decretos de 1931, essas relações não são pacificas, mesmo no plano jurídico, como de resto a própria idéia de universidade. Essa dificuldade jurídica tornou-se visível no Decreto Federal nº 22.897, de 06.07.1933 que modificou Decreto-Lei nº 19.851 de 11.04.1931 e *'dá organização ao ensino artístico ministrado na Escola Nacional de Belas Artes*'. Esse decreto demonstra que para enquadrar legalmente um campo tão sensível como a da arte, por mais amplo que seja o paradigma que sustenta a universidade brasileira, o campo das artes necessitou imediatamente de outro decreto específico. Esse novo decreto foi emitido 27 meses após os decretos de 1931. Apesar da pródiga legislação

---

[1485] - Os dois administradores que atuaram nas origens da UFRGS, Silva et Soares, anotaram (1992: 47) que "*foi Aurélio de Lima Py que, no discurso de posse como reitor da UPA afirmou em 26.11.1937: "Não pode estar definido qual o nosso sistema universitário, tomando como paradigma os tipos clássicos de Universidade, porque dentro da nossa Universidade existe uma situação 'sui generis': 'constituída por uma Faculdade federal, administrada e mantida por orçamento e órgão federais, e outras faculdades e escola estaduais.*" O primeiro reitor da UPA, André da Rocha, que havia renunciado ao posto em 03.11.1937 por essa mesma razão, além do atropelo do Estado Novo.

[1486] - Florestan Fernandes retorna (1975, pp. 69/70) ao período da formação da universidade no Brasil onde "*o que está ocorrendo, através das transformações que estão em curso, é que o Brasil se achava no momento crítico da transição da escola superior para a era da universidade. Bem ou mal, o que conseguimos organizar institucionalmente e explorar construtivamente foi a 'escola superior'. Elas se adaptavam plasticamente às condições de um ambiente intelectual mais ou menos tosco e provinciano, que privilegia socialmente o saber letrado e em particular, o profissional liberal. Quando se tentou instituir a 'universidade' não se pensou em corrigir os defeitos estruturais da 'escola superior' e a universidade brasileira' assumiu o caráter de um conglomerado de escolas superiores"*.

[1487] - Tendo na mão dados primários da UFRGS, Silva et Soares escreveram (1992: 187) "*quando, afinal, sobreveio a universidade, na década de 30, não foi ela inspirada por qualquer idéia original e criadora, nem alterou, de maneira substancial, a natureza e a estrutura do nosso ensino superior. Nada mais foi feito do que reunir, sob a égide dum Reitorado, escolas profissionais estanques e auto-suficientes, ciosas de sua autonomia e sua tradição e vinculadas apenas por interesses orçamentários*" . Para Chaui (2001, p. 2) o capitalismo triunfante remeteu sucessivamente a universidade da condição de **instituição** para o de **organização**. E nessa organização evolui de organização universitária **funcional** para **operacional,** que responde com mais agilidade a idéia flexibilidade.Ver in http://www.andes.org.br/marilenachaui.htm 19.09.2001

universitária brasileira, outro fato que surpreende, é a pouca legislação brasileira específica da institucionalização da arte[1488].

Em relação ao preço a pagar pela arte, para manter o processo de interação com o conjunto das outras instituições universitárias brasileiras, a interrogação é permanente. A impressão que fica, em muitas ocasiões, é de que o trabalho da arte foi bem maior do que o lucro auferido para afirmar a sua presença na universidade. No Instituto, houve uma seqüência de integrações e exclusões da universidade local, que em certos momentos vitimaram os próprios reitores. O seu estudo seqüencial poderá lançar algumas luzes em relação as interações possíveis e, ao mesmo tempo, revelar pontos das teleologias imanentes nas duas instituições em confronto. Nos eventos narrados a seguir, estuda-se uma série de expressões de autonomia da arte surgidas nas suas relações com novas tentativas de institucionalização na universidade local. Consideram-se aqui essas negociações entre as duas instituições, na ótica das expressões de autonomia da arte, buscando um ponto de equilíbrio homeostático.

Os próprios agentes institucionais de ambos os lados, surpreendidos por avanços e recuos, entre certezas e dúvidas, percebiam exigências em relação às quais eles não possuíam a menor solução no momento em que estavam envolvidos neles. Nessas hesitações procura-se identificar, inicialmente, o trabalho dos agentes para fazer circular a competência da arte no paradigma universitário. Não se atribuem juízos para não racionalizar e resguardar a integridade dessa obra resultante de tantas mentes e mãos. Procura-se percorrer lentamente a documentação referente à busca de interação entre o IBA-RS e a universidade local, ainda existente e localizada no AGIA-UFRGS.

Primeira exclusão – A expulsão da instituição de arte da universidade local, que ocorreu no dia 05 de janeiro de 1939, foi a mais inédita, dramática e visível. Essa

[1488] - O Conselho Nacional de Ensino foi surpreendido em 1937 pelo Diretor da EBA-UFRJ quando esse afirmou que Escola não tinha regimento onde pudesse se amparar para solicitar a abertura de mais cargos de professores para um novo curso. O CNE respondeu que fosse procurar esses docentes na área da Engenharia (Souza Neves: 1954, pp. 221/2 Parecer do CNE n 213/937 de 10.11.1937 Legislação Belas Artes). O regimento da ENBA só foi aprovado no dia 17.08.1946, como revela o parecer n 244/951 do CFE. As diversas versões da Lei de Diretrizes e Bases nº 4.024 de 20.12.1961, na Lei de nº 5692 de 11. 08.1971 e na sua última versão de n.º 9.394 de 1996, não podem ser vistas como explícitas em relação da arte na escola brasileira. Para conferir as leis posteriores a 1930 é possível conferir:SOUZA NEVES, Carlos. **Ensino Superior no Brasil**: legislação e jurisprudência federais. Rio de Janeiro.: MEC-INEP, 1954 e 1969 4 v. A circulação efetiva das leis relativas à arte e escola brasileira, pode se acompanhada na revista DOCUMENTA. Brasília : MEC – Conselho Federal de Educação e que continua, no presente, sistematizar periodicamente a evolução dessa legislação.

expulsão desencadeou uma série de buscas[1489] das razões do acontecimento e traduzindo-se em aproximações e afastamentos. A arte aproveitou o período da sua autonomia para reforçar a consciência da sua competência, como foi visto até aqui.

Segunda exclusão - No dia 05 de janeiro de 1944, o Conselho Universitário aprovou o retorno do IBA-RS para UPA, numa segunda tentativa de integração do Instituto na universidade loca. Esse fato se deu exatamente cinco anos depois da primeira desincorporação e dez anos depois da fundação da UPA em 1934, onde estava presente o IBA. Esse processo de integração de 1944 foi entravado por dois fatos, um obscuro e outro explícito. O obscuro foi interno ao IBA-RS e que transparece em 27.06.1944 numa das atas[1490] da Congregação dos seus professores, o colegiado máximo de Instituto:

> "*Os abaixo-assinados professores catedráticos em exercício, do Instituto de Belas Artes do Rio Grande, cientes da insistência com que o senhor Antônio Tavares Côrte Real vem pleiteando um cargo de professor deste Instituto, a ponto de procurar por todos os meios entravar o processo de reintegração do mesmo, na Universidade de Porto Alegre".*

*O fato explícito foi a aprovação pelo CTA do Instituto, no dia 27 de setembro de 1944, dos seus cursos superiores de Arquitetura e de Urbanismo. Esse fato mobilizou toda a universidade local contra a rebeldia do Instituto que ela estava a ponto de enquadrar na sua competência[1491]. O castigo dessa rebeldia também foi público e exemplar, através da publicação do Decreto Estadual nº 736, de 30.12.1944, desincorporando o Instituto de Belas Artes pela segunda vez da Universidade. O Instituto, novamente livre e desimpedido, fez funcionar efetivamente o seu Curso Superior de Arquitetura, no início do ano escolar de 1945. O governo federal*

[1489] - Esse evento traumático poderia ser considerado, no plano psicológico institucional, nas pegadas de Freud, a busca de algo perdido. A ruptura do projeto civilizatório original significando a perda da unidade e de um paraíso original.

[1490] - Livro de atas da Congregação sessão do dia 27.06.1944

[1491] - A criação efetiva do curso de engenheiro-arquiteto, da Escola de Engenharia, ocorreu na administração (1943-1944) do reitor de Antônio Saint Pastous de Freitas e de (1944-1945) de Egydio Hervé. Portanto a sua instalação é concomitante ao Curso de Arquitetura do IBA-RS (Silva et Soares 1992: 77). Para esses eventos nas duas instituições, remete-se novamente para Riopardense Macedo (1974) e para Fiori (1992) a cronológica comparada dos conflitos.

*reconheceu através do Decreto Federal nº 19.991, de 26 de novembro de 1945, os cursos de Arquitetura e de Urbanismo do IBA-RS.*

Terceira exclusão. - Neste ponto, veio a terceira tentativa de reincorporação do Instituto e uma das mais dramáticas para a universidade local, custando ostensivamente o cargo do próprio reitor. Uma semana após o decreto federal nº 19.991, de 26.11.1945, do reconhecimento dos cursos, o governo do Estado, sem consultar o reitor da Universidade do Rio Grande do Sul[1492] e à revelia do seu Conselho Universitário, publicou o Decreto Estadual nº 976, de 03 de dezembro de 1945[1493] que introduziu unilateralmente, e pela única iniciativa do executivo estadual, o Instituto de Belas Artes na Universidade. Três dias após a publicação do decreto estadual, considerado como afronta à reitoria e ao Conselho Universitário, o reitor Egydio Hervé[1494] renunciou ao seu cargo. Como motivo de sua renúncia alegou a incompatibilidade de dois cursos de Arquitetura dentro da mesma Universidade. Mas o Governo Estadual avançou, aceitando a renúncia do reitor e publicando os decretos lei nº 1.002 e 1.017 no dia 12 de dezembro de 1945 que regulavam a situação financeira do Instituto. O Diário Oficial do Estado confirmou os cargos do pessoal docente e administrativo do Instituto de Belas Artes no primeiro dia de janeiro de 1946, em decorrência do decreto nº 976, de 04.12.1945[1495].

O Prof. Armando Câmara[1496] assumiu a reitoria, na véspera do Natal de 1945, em meio a crise da existência de dois cursos de Arquitetura, no interior da Universidade. Ele adotou as mesmas armas do governo estadual. Simplesmente comunicou no dia 09 de janeiro de 1946, ao Conselho Universitário, a desanexação do Instituto de Belas Artes da Universidade. O governo estadual cedeu diante do reitor-filósofo e publicou o decreto-lei estadual nº 1.058 do 21 de janeiro de 1946[1497], tornado sem efeito o artigo 1º do seu Decreto-lei nº 976, de 04.12.1945.

---

[1492] - A designação URGS foi usada para Universidade de Porto Alegre (UPA) a partir de 1940.

[1493] - Publicado no Diário Oficial do Estado no dia 04.12.1945

[1494] - **[F1. 057.1]** HERVÉ. Egídio CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1495] - Reincorporação do IBA a URGS***{091Reinc}***

[1496] - **[F1. 020.1]** CÂMARA, Armando Pereira. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1497] - Publicado no Diário Oficial do Estado no mesmo dia (21.01.1946)

A administração de Armando Câmara, entre 1945 até 1949, decorreu num verdadeiro clima de guerra entre o Instituo e a Reitoria. O Instituto de Belas Artes, no seu caminho autônomo, aproveitou o clima de guerra institucional, para lançar a *Universidade de Arte* em Porto Alegre. Do seu lado, o reitor criou, em 07 de julho de 1948, o *Departamento de Cultura da Universidade*[1498], para ocupar o lugar das artes na universidade local, como uma outra estrutura cultural subordinada diretamente ao seu gabinete. Contudo, antes de chegar a esses extremos, Armando Câmara havia criado, no dia 13 de julho de 1946, uma comissão para estudar a situação do IBA, nomeando os seus membros quatro dias depois (17.07.1946). No dia 13 de novembro de 1946, o CTA da Escola de Engenharia emitiu uma manifestação favorável à presença do IBA-RS na Universidade.

O Instituto desconsiderou todo esse trabalho no momento em que aprovou a implantação efetiva do seu Curso de Urbanismo no dia 28 de março de 1947, registrado dessa forma, nas atas[1499] do CTA do IBA-RS:

> *"IX – Curso de Urbanismo. O senhor diretor, a seguir, propôs ao Conselho a abertura do Curso de Urbanismo, esclareceu que o Instituto obtivera do Governo Federal pelo decreto-lei nº 19.991 de 26.11.1945, autorização para o funcionamento de outro curso de Arquitetura e Urbanismo, que agora, pela nova organização dada aos cursos de Arquitetura no país, o Curso de Urbanismo passa a constituir um curso à parte, com uma seriação de dois anos, que, independentemente como se tornara, achava que se poderia abri-lo ainda este ano, que havia alguns candidatos interessados nesse curso, sendo todos engenheiros do Governo, os quais, estando exercendo funções de urbanistas, solicitaram à Direção, com muito empenho, que se inaugurasse já o novo curso, como medida que viria beneficiar grandemente a própria administração pública. O Conselho aprovou unanimemente a sugestão do senhor Diretor".*

Isso ultrapassava uma proclamação de autonomia, tanto face à Universidade local, e do constrangido '*nihil obstat'* do CTA de sua Escola de Engenharia. O reitor

[1498] - Departamento de Cultura da Universidade. Portaria n 220 assinada, em 07 de julho de 1948, pelo reitor Aramando Câmara ***{104DEP}***

[1499] - Livro de Atas nº II do CTA, sessão do dia 28.03.1947 ff. 65f-v

Armando Câmara enviou ao Instituto correspondência na qual destacava as dificuldades para a incorporação do Instituto à Universidade. O Diretor levou essa correspondência ao CTA do IBA-RS no dia 21 de agosto de 1947. O Conselho respondeu ao reitor Câmara com a mais absoluta expressão de autonomia[1500].

> *"O Conselho deliberou, por unanimidade, determinar oficiar ao senhor Reitor informando-o de que a integração do Instituto à Universidade só poderá interessar se efetuada sem restrições de qualquer natureza, de vez que, estando todos os seus cursos funcionando regular e legalmente, com plena aprovação das autoridades do ensino superior, se encontravam perfeitamente enquadrados na legislação competente".*

Para dar corpo a essa resposta à Universidade, e para não deixar apenas em palavras desafiadoras escritas, nessa mesma reunião o CTA debateu a "*Universidade das Artes*", proposta pelo IBA-RS. Os membros do CTA receberam de Fernando Corona um projeto do edifício dessa universidade traduzido em perspectivas, plantas e cortes, que ocupariam todo ângulo par superior da rua Senhor de Passos[1501]. Esse projeto circulou, ganhou as ruas e o público através dos periódicos impressos da capital. O *Correio do Povo* publicou no dia 14 de novembro de 1947:

> "*Presentemente – diz-nos inicialmente o prof. Tasso Corrêa – o Instituto de Belas Artes é uma verdadeira universidade de Belas Artes, reunindo quase todo o ensino, com os seus cursos completos de música, escultura, arquitetura e urbanismo. Esses cursos, com uma freqüência de cerca de 600 alunos, são ministrados por professores e especializados, sendo que muitos deles com cursos de aperfeiçoamento e estudos feitos no Velho Mundo e na América. O Instituto de Belas Artes já fez parte da Universidade local, desde a data da sua fundação até 1939, quando dela foi apartado. Sem que o Conselho Universitário fosse ouvido e mesmo sem seu protesto ou manifestação posterior, foi o*

[1500] - Livro de Atas nº II do CTA, sessão de 21.08.1947, f. 72f.

[1501] - **[F3. 040]** IBA: Fernando Corona: projeto d ampliação, **[F3. 040.1]** Etapas da ampliação do Instituto, **[F3. 040.2]** Etapas da ampliação do Instituto, **[F3. 040.3]** Etapas da ampliação do Instituto, **[F3. 041]** IBA: Corona – planta de localização do IBA, **[F3. 042]** IBA: Corona – planta de localização, **[F3. 043]** IBA: Corona – perspectiva ampliação futura, **[F3. 044]** IBA: Corona-perspectiva ampliação futura, **[F3. 045]** IBA: Corona – planta-baixa, **[F3. 046]** IBA: Corona-planta da ampliação do prédio, **[F3. 047]** e **[F3. 048].** IBA: Corona Corte vertical ampliação. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

> *Instituto desanexado daquela entidade por um ato governamental, considerado por todos muito infeliz, e que teve ampla repercussão nos meios intelectuais brasileiros, comprometendo, assim a cultura e a inteligência dos homens que dirigiam, naquela época, os destinos do Estado. Essa triste ocorrência, não resta a menor dúvida, trouxe também seus benefícios – há males que vêm para o bem. É que nós, professores reagimos e, com a ajuda do povo, construímos a magnífica sede onde atualmente funciona o Instituto. Com as suas modernas instalações foi possível a ampliação do seu campo educacional criando-se novos cursos – o de arquitetura e o de urbanismo – de que tanto se ressentia nosso Estado, tão pobre sob o ponto de visita arquitetônico e urbanístico".*

A expressão mais forte de autonomia institucional dos agentes do IBA-RS e que sintetiza toda uma etapa da sua história, se cristalizou na seguinte declaração:

> *"Se o Instituto de Belas Artes não voltar para a Universidade, nada perderá, pois com a ampla autonomia didática e administrativa que lhe é assegurada e concedidos aos seus professores, por lei, os mesmos direitos e vantagens dos professores universitários, com liberdade de ação e entusiasmo do nosso trabalho, promoveremos a sua transformação em Universidade de Belas Artes".*

Alguém poderia argumentar que essa '*Universidade de Belas Artes'* era personalista, individual e reduzida à figura de Tasso Corrêa. Mas parece que esse argumento não era totalmente verdadeiro pois no mínimo, encontrou outro integrante do Instituto ativo nesse projeto, pois Fernando Corona colocou a sua mente e mãos a trabalhar para dar corpo a uma série de detalhados projetos do prédio que deveriam abrigar essa idéia[1502]. Além disso, é possível verificar que não houve registro, da parte de nenhum integrante do CTA, de pronunciamento contrário. Não se encontrou documento no AGIA-UFRGS que colocasse em dúvida esse projeto, que o CTA aprovou de forma unânime, recolhendo-se na '*universidade das artes'*, mais uma expressão de autonomia do Instituto, além de sintonizar com uma das cinco concepções de universidade, apontadas por Tobias (1972: 405).

Quarta expulsão - Os fatos do ano de 1948 parecem indicar uma distância cada vez maior na relação IBA-RS e URGS. A portaria n.º 220, de 07.07.1948, do reitor Câmara, definiu uma verdadeira política cultural para a Universidade e da qual ficava definitivamente descartado o Instituto. Parece que esse era o desejo do reitor Câmara[1503]. Mas eis que o governo do Estado interveio, repetindo o que fizera com o reitor Hervé, colocando por sua iniciativa, pela quarta vez o Instituto, como unidade no interior da Universidade pela lei estadual nº 413 do dia 03 de novembro de 1948. O reitor-filósofo resistiu e repassou o problema ao CONSUN que se pronunciou. Sentiu as dores pela reitoria, e se considerou atropelado pelo governo estadual, pois não fora consultado. O Governo de Estado recuou e o Instituto de Belas Artes foi desincorporada pela quarta vez da universidade.

O reitor Câmara renunciou ao seu cargo no início de 1949. A UFRGS, deve ao reitor Câmara uma política cultural por um departamento vinculado à Reitoria, e na universidade local os ânimos acirrados ao extremo, em relação ao problema do Instituto.

Nessa época, o IBA-RS começou a ostentar resultados de sua política. Oscar Niemeyer foi paraninfo, no dia 13 de abril de 1949, de uma aparatosa formatura do primeiro curso superior de urbanismo do Brasil[1504]. Ele veio de automóvel de São Paulo, trazido por Eduardo Corona[1505], concedendo em Porto Alegre uma série de entrevistas[1506] e opinou em relação à arquitetura local.

Na expectativa de que a solução da integração ficaria mais fácil se ambas as instituições pertencerem ao mesmo nível federal, o novo reitor, Alexandre Martins da

---

[1502] - Anteprojeto da ampliação do Instituto de Belas Artes do RS ***{099.1Proj}***

[1503] - Essa política será objeto de uma contextualização mais ampla no item 5.5.2 do presente texto.

[1504] - Livro de formaturas das turmas de Arquitetura e Urbanismo.

[1505] - FERNANDO CORONA registrou a vinda de Oscar Niemeyer a Porto Alegre , no seu diário.«Caminhada – Tomo 2º – um homem como outro qualquer – nascer em um lugar e renascer em outro». nas folhas 4 e 9, escritas em 1975.

[1506] - «*O arquiteto Oscar Niemayer paraninfará a primeira turma de urbanistas do Instituto de Belas Artes*». Porto Alegre: **Diário de Notícias**, ano XXIV, **nº 36**, p.7, 3ª feira, 12.04.1949.

«*Colou grau, ontem, no IBA da Universidade, a 1ª turma de urbanistas do Brasil*» **Diário de Notícias**, Porto Alegre ano XXIV, **nº 38**, p.7, 14.04.1949. colunas 2, 3 e 4 + foto..

«*O povo gosta da nova Arquitetura*». Porto Alegre: **Correio do Povo** ano 54, **nº 165**, p. 16, 15.04.1949, sexta-feira.

*Fala ao 'Correio do Povo"o arquiteto brasileiro Oscar Niemayer, um dos autores do anteprojeto da sede da ONU.* **[F2. 045.1.2.3.4]**

Rosa[1507], solicitou a federalização da Universidade do Rio Grande do Sul através do ofício nº 1.542, do dia 04 de maio de 1949. O Instituto já estava nessa esfera. Mas, a seguir, o reitor extrapolou de suas competências ao extinguir, pelo ofício nº 3.751 do dia 24 de novembro de 1949, os cursos de arquitetura do IBA-RS e da Escola de Engenharia. Tasso Corrêa ironizou o ato de força do reitor que estava tentando legislar no Instituto e que, de fato, não pertencia à esfera de sua competência. O reitor conseguiu a federalização da Universidade. O fato foi comunicado ao governo estadual pelo ofício nº 1.919, do dia 10 de dezembro de 1949[1508]. Contudo, isso não provocou a esperada fusão da Universidade e do Instituto.

Quinta exclusão - Em 1950, a atividade do Instituto pode ser acompanhada observando sua correspondência[1509] com a Universidade, sob o reitorado de Alexandre Martins da Rosa[1510]. Nesse ano, houve uma quinta inclusão do Instituto. No dia 13 de abril, o CONSUN examinou a questão. Já no do 08 de maio o secretário de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul respondeu com um ofício, aprovando essa inclusão. No dia 01 de setembro, o Senado Federal inclui o IBA-RS na Universidade do Rio Grande do Sul. O decreto federal nº 1.254, publicado no diário oficial do dia 08 de dezembro de 1950, inclui a URGS no Sistema Federal do Ensino Superior, ordenava a criação da Faculdade de Arquitetura na UFRGS juntado os cursos do Instituto e da Engenharia. Contudo, para o IBA-RS a emenda foi pior que o soneto, pois remeteu os cursos das Artes Plásticas e Música do Instituto, já federalizados, para o Sistema **Estadual** de Ensino Superior Supletivo. Essa remessa, de uma instituição federal para o sistema estadual, significou de fato uma quinta exclusão do IBA-RS da Universidade e um duro teste para os seus ideais de uma "*Universidade de Artes"*. Inverteu-se a situação anterior na prática: a universidade local passou para o âmbito federal e o Instituto voltou a competência estadual.

O ano de 1951 foi passado no rescaldo desse quinto revés. O Instituto conseguiu, pelo Decreto Federal nº 29.310 do dia 28 de janeiro[1511], o reconhecimento

---

[1507] - Alexandre Martins da Rosa assumiu a reitoria em 22.02.1949, que conduziu até 13.08.1952 . Silva et Soares, 1992: 99

[1508] - Silva et Soares, 1992: 105.

[1509] **-** Correspondência. Circulares portarias e pareceres até 21/2/1950***{107Corr}***

[1510] - **[F1. 076]** - MARTINS da ROSA, Alexandre. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1511] - Publicado no Diário Oficial da União em 07.02.1951

definitivo dos seus Cursos de Arquitetura e de Urbanismo que de fato já não lhe pertenciam. O consolo era para os alunos do Instituto, que assim tinham a garantia dos seus diplomas reconhecidos e aqueles que não havia concluído o curso, podiam continuar a freqüentar agora a Faculdade de Arquitetura da URGS, em igualdade de condições, com os alunos que procediam do curso de engenheiro-arquiteto da Escola de Engenharia.

No vazio desses dois cursos, foram implementadas melhorias no Curso de Artes Plásticas do IBA-RS e aumentado o número dos seus estudantes[1512]. No dia 01 de fevereiro de 1951 foi contratado o pintor Aldo Locatelli[1513] e logo a seguir Ado Malagoli para o Curso de Artes Plásticas. No dia 06 de abril foi aprovado um novo regimento para o Instituto. No dia 02 de agosto registrou-se a morte do professor José Lutzenberger.

Sexta expulsão - No ano de 1951, existe um sexto e indefinido ingresso do Instituto na universidade local, pois no dia 16 de agosto há mais um parecer favorável do CONSUN sobre a integração do IBA-RS. Mas a integração administrativa não chegou a se consumar, significando de fato uma sexta exclusão, pois essa situação indefinida durou uma década. O patrimônio do Instituto foi transferido para a União pelo Decreto Estadual nº 3.396, publicado no diário oficial do Estado no dia 09 de outubro de 1951. Essa transferência do seu patrimônio à União permitiu ao Instituto construir os seus ateliês[1514] ao longo de 1952.

A integração efetiva na Universidade Federal do Rio Grande do SUL só viria acontecer no dia 30 de novembro de 1962, pelo Decreto Federal nº 4.159[1515]. Do lado da universidade local, ela ocorreu sob o patrocínio do médico-reitor Eliseu Paglioli[1516]. Ele havia sido suficientemente sensível para diagnosticar o mal e receitar o remédio adequado para que os saberes universitários se reencontrassem no projeto civilizatório entre a arte e a ciência. Ao longo do seu reitorado entre o dia 13 de agosto de 1952 até 12 de abril de 1964, não só conseguiu contornar como também sanar as

---

[1512] - Matrículas de alunos de Artes Plásticas ***{110Matri}***

[1513] - Pasta funcional de Aldo Locatelli com a correspondência trocada com Tasso Corrêa.

[1514] - **[F3. 049]** e **[F3. 049ª]** IBA-RS foto da ampliação do prédio 1952/3 CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1515] - Publicado no Diário Oficial de 04 . 12 . 1962 e assinado por João Goulart, Hermes Lima, Miguel Calmon e Darcy Ribeiro

[1516] - **[F1. 079]** PAGLIOLI,Elyseu e**[F4. 009d]**CORONA:busto de Eliseu Paglioli. CD-ROM - Disco 6 -IMAGENS-Arquivo **F1-F4.**

velhas e dolorosas feridas das relações tumultuadas entre a arte e a universidade. A herança dos problemas não cresceu. Ao contrário, essa reitoria considerou a autonomia necessária para o campo das artes com a maior cordialidade, respeito e amplidão de visão. A ênfase e o desenvolvimento do conceito de Universidade ficaram sob a coordenação da Faculdade de Filosofia durante o reitorado de Eliseu Paglioli[1517]. No seu reitorado também surgiram as sementes do DAD, com personagens fundadores de amplas concepções dignas desse espaço. A ampliação do espaço físico foi proporcional a essa visão ampliadora ancorado em sólidos empreendimentos materiais. Entre essas realizações materiais estava o início da construção do prédio do Hospital de Clínicas, projeto de Jorge Machado Moreira, professor do Curso de Arquitetura do IBA-RS na cadeira Grandes Composições de Arquitetura. Esse projeto ganhara o 1º prêmio Internacional em Lima no Peru, em outubro de 1947, como noticiou o Correio do Povo no dia 04.11.1947[1518]. O prêmio internacional foi registrado[1519] e comemorado no dia 19.11.1947 pelo CTA do IBA-RS

Ao longo dos três reitorados de Eliseu Paglioli, o Instituto interagiu com a universidade local, apesar de não estar integrado nela, como o fizera antes, com o projeto do Hospital de Clínicas. Em 1958 Aldo Locatelli pintou o painel que está na sala do CONSUN e que se transformou num verdadeiro ícone da UFRGS[1520]. Nesse painel Locatelli prestou homenagem a Paglioli em trajes médicos. Fernando Corona modelou o busto desse reitor. Esses busto era destinado, originalmente, para o hall da Faculdade de Farmácia e que depois foi transferido para o prédio da reitoria e guarnece a entrada do CONSUN[1521]. Nesse mesmo prédio da reitoria João Fahrion

---

[1517] - Os alunos da Faculdade de Medicina da UFRGS o apelidavam carinhosamente 'o *italianinho inteligente'*. Informação prestada, numa entrevista informal, no dia 14.04.1999, por um dos seus ex-alunos Dr. Caio Flávio Prates da Silveira.

[1518] - O projeto recebeu o seguinte registro da imprensa de Porto Alegre : "*HOSPITAL DE CLÍNICAS DE P. ALEGRE... o seu autor, o engenheiro Jorge Machado Moreira, catedrático da cadeira de Grandes Composições do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, acaba de ser laureado com o Prêmio de Honra - que é a mais alta distinção concedida - na exposição do Congresso Pan-Americano de Arquitetura, encerrada no dia 31 de outubro (*1947*) último em Lima, no Peru*". Recorte de jornal sem data que consta no Arquivo do CATC*{087bCatc}***.**

[1519] - O livro de Atas do CTA do IBA-RS registrou no dia 13 de novembro de 1947 (folha) 73) "*Prof. Jorge Moreira: O senhor diretor, referindo-se ao noticiário da Imprensa, pelo qual se soube que o professor Jorge Machado Moreira, do curso de Arquitetura deste Instituto, havia conquistado, no recente Congresso de Arquitetura realizado no Perú, o "Prêmio de Honra", conferido ao seu projeto para o Hospital de Clínicas desta capital, propõe, com aprovação unânime do Conselho, que o Instituto oficie, congratulando-se, ao referido professor, bem como às seguintes entidades: Instituto dos Arquitetos, Governo do Estado, Secretaria de Educação, Presidente da Assembléia, Prefeito de Porto Alegre, Reitor da Universidade do R. G. do Sul, Diretor da Faculdade de Medicina, Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, Sociedade de Engenharia, Sindicato dos Engenheiros*".

[1520] - **[F4. 033]** Mural da Aldo Locatelli colocado na sala de Conselho Universitário (CONSUN) 1958.

[1521] - **[F4. 009d]** CORONA: busto de Elyseu Paglioli. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

pintou uma série de murais numa sala que leva o seu nome. Coube a Paglioli receber o Instituto de volta à Universidade do dia 30 de novembro de 1962.

O longo e penoso conflito teve o mérito de estimular no IBA-RS a emergência de manifestações de sua teleologia imanente, definir claramente os limites dessa competência e aclarar os pontos sensíveis das conexões com os demais saberes eruditos universitários. O saber artístico começou a ser respeitado do lado da universidade local em face de teimosa progressão com que o Instituto abriu outras formas de interlocução com as necessidades culturais da sociedade, na qual inscrevia sua teleologia imanente. Essas necessidades explicam as intensas trocas feitas durante as administrações de Paglioli nas quais já não existia, na prática, a divisão entre as duas instituições, na medida em que estava imanente o projeto civilizatório comum.

### *5.3.2 – Um departamento cultural substitui o IBA-RS na URGS*

A criação do Departamento Cultural da URGS, no dia 07 de julho de 1948, trouxe seqüelas pouco estudadas e não assimiladas nas interações entre o Instituto e o universidade local. Esse Departamento Cultural constitui-se em espaço institucional que prescindia o Instituto de Artes, e as conseqüências dessa criação projetaram-se para além de 1962, data da reintegração do Instituto na UFRGS.

A universidade local dispensara o saber estético sistematizado do IBA-RS tratando de instaurar uma política cultural no seu interior. Com dirigentes e docentes da URGS tomando posições de um e de outro lado nas duas concepções antagônicas de mundo que se enfrentavam nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial, como já foi visto, houve necessidade do espaço da cultura na universidade. Na sua aula inaugural de 12 de abril de 1943, Oscar Machado colocava a Faculdade de Filosofia como centro da universidade. O professor Elpídio Pais, no dia 29 de outubro de 1943, avançou e solicitando da mesma Faculdade de Filosofia o estudo de uma nova ordem após o termino da guerra em andamento. Imediatamente após a euforia da vitória dos 'Aliados' e da instalação de mecanismos institucionais próprios da democracia, foi criado, no dia 25 de julho de 1945, o Departamento Cultural de Extensão Universitária na Faculdade de Filosofia. O Departamento de Arte Dramática,

fundado no final da década de cinqüenta, destacou-se desse Departamento Cultural de Extensão e foi incorporado ao Instituto em 1970.

A Reitoria da Universidade parece que se apropriou da idéia da Faculdade de Filososfia, ao criar o seu Departamento Cultural, colocando-o sob a sua administração direta. Esse Departamento da Reitoria respondia, assim à Constituição de 1946, quando há projetos para instalar e favorecer mecanismos institucionais democráticos e se respirava aliviado das intolerâncias praticadas durante a Segunda Guerra Mundial. No interior dessa política de abertura democrática e uma reação ao esmagamento das identidades regionais praticadas pelo Estado Novo, há uma busca da Universidade de pontes que a estesia erudita poderia estabelecer com a estesia demótica.

Por outro lado, o reitor Armando Câmara neutralizava assim a idéia da "*Universidade de Artes do IBA-RS"* e a substituía pelo Departamento Cultural, criado pela Portaria nº 220 de 07 de julho de 1948, onde se lia:

> *"Art. 1º - O Departamento Cultural da Universidade do Rio Grande do Sul, diretamente subordinado à Reitoria, terá os seguintes objetivos:*
> *a) - organização e realização, observadas as normas estatutárias de curso de extensão universitárias, conferencias, excursões e publicações de interesse cultural;*
> *b) – difusão da cultura por todos meios ao seu alcance;*
> *c) – afirmação do sentido social da Universidade."*[1522]

Posteriormente encontraram abrigo nessa portaria uma série de órgãos que se desenvolveram cada qual à sua maneira. Assim, o Museu Universitário, o Salão de Atos, o Teatro, o Cinema, a Rádio da Universidade encontraram ali o seu abrigo, constituindo-se numa espécie de outro Instituto de Artes sob o controle direto do Gabinete do Reitor.

Depois de examinar as relações com a universidade local, é necessário retornar ao plano nacional, estudando semelhanças e diferenças entre o IBA-RS e a ENBA.

[1522] - Departamento de Cultura da Universidade: portaria n.º 220, de 07 de julho de 1948, do reitor Armando Câmara. *{104DEP}*

### *5.4 – O IBA-RS interage com as instituições de arte do Estado nacional*

Além dos confrontos e contratos entre o Instituto e a universidade local, o IBA-RS necessitou discuti-los diretamente com o Estado nacional brasileiro, ampliando-se o problema da presente tese, quando se pretende entender o confronto entre **arte** e **instituição** no âmbito da universidade oferecida pelo Estado nacional. A instituição universitária oferecida pelo Estado brasileiro, era constituída numa concepção entre o pluralismo que Della Senta lhe atribui (1980: 8) e o ecletismo que Mário de Andrade condenava também na arte (1955: 15) na sua aula inaugural do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. A Revolução de 1930 havia tentado homogeneizar a institucionalização o ensino das Artes Plásticas[1523], num único e mesmo paradigma universitário sob o comando do Estado nacional, pelo MESP e pelo CNE [1524] , que impunha legalmente o paradigma originário da antiga AIBA, depois ENBA e atual EBA da UFRJ.

Na EBA-UFRJ podemos perceber claramente a genealogia da institucionalização estatal do ensino das Artes Plásticas formulada em 1563 por Giorgio Vasari. A corte francesa inscreveu essa academia na lógica do Estado como concentração do seu poder[1525]. A Revolução Francesa preservou, esse vínculo com o Estado, para a sustentação social e pedagógica do seu cidadão artista[1526] que se traduz na política, através da consciência explícita de cidadania do artista francês, conforme constata Monnier, (1995, p. 292) *"Paris não é só o lugar de uma iniciação técnica e artística; a permanência em Paris para esses artistas é também o tempo de uma tomada de consciência do lugar da autonomia do artista moderno na sociedade"* . O paradigma institucional francês não alterava muito o produto se fosse apropriado na fonte ou

---

[1523] - Isso não significa que tenha sido o único. A ESDI do Rio de Janeiro da UERJ foi criada sob o paradigma direto da Escola de ULM que por sua vez deriva da Bauhaus alemã. (Souza, 1996)

[1524] - Juridicamente essa vontade estatal ganhou um instrumento unívoco pelos Decretos-Lei nºs 19.851 e 19.852 de 11.04.1931 e reformulados e adaptados através do Decreto-Lei nº. 22.897, de 06.07.1933. Trata-se das leis que dão forma à universidade brasileira e onde a ENBA é colocada como paradigmática para o ensino formal das artes plásticas. CD-ROM – Disco 5 – Arquivos 1893- 1931b e 1932-1934.

[1525] - Moulin resumiu (1997, p. 252) que os artistas fundam academias, sustentadas pelos poderes locais, como "*a 'Accademia del disegno' em Florença em 1563 e a 'Academie royale de peinture e de sculpture' em Paris em 1648. Um novo modo de profissionalização do artista – do tipo burocrático – está em vias de se constituir e que encontrará sua forma canônica com a Academia de Luis XIV*"..

[1526] - Raymonde Moulin sustentou (1997, p. 353) a tese de que a '***Académie Royale'*** anterior a 1789 **não é a mesma** '***Académie des Beaux-arts***' posterior a Revolução Francesa.

copiado de segunda-mão[1527] na medida em que se universalizou e podia ser apropriada por um novo Estado nacional emergente em qualquer parte do mundo. Assim, o Instituto o apropriou de diversas fontes[1528], dentro dos seus limites e com diversas triangulações.

A EBA-UFRJ possui a sua origem no bojo de um projeto civilizatório do Império[1529] e sem o qual não teria sentido e nem condições para se sustentar a si mesmo, conforme é possível verificar nos estudos de Morales de los Rios (1938 : 276) e de Gerson Pompeu Pinheiro (1966: 5)[1530]. Esse projeto civilizatório carregou-se de corrupção no final do regime imperial, sendo vivamente denunciado por Rui Barbosa e Joaquim Nabuco[1531].

No contraditório, pode argumentar a favor do centralismo imperial, reconhecendo que é mais eficiente uma escola de alto nível, do que numerosos e improváveis projetos de instituições raquíticas definhando a esmo em todo o território nacional e sem condições de promover um processo civilizatório da construção de um Estado, a partir de uma Nação. O *Institut de France* em Paris, a AIBA no Rio de Janeiro e IBA-RS, em Porto Alegre, são índices do poder da arte concentrado em instituições que surgem em pontos geográficos nos quais convergem diferentes poderes que se potencializam entre si. Apesar do perigo do formalismo, do

---

[1527] - Nas trocas comerciais no mundo capitalismo adiantado poderia ser usado o termo '*franquia*'. Ao se valer do termo contemporâneo '*franquia*' é possível conectar conceitos atuais com aplicações bem mais antigas, em especial na Grécia Clássica. Segundo Arendt (1983, p. 291) o próprio Platão já operava *"na República, onde o rei-filósofo, aplica as idéias como o artesão suas regras e medidas; ele «faz» a sua cidade como o escultor sua estátua; e para finalizar, as idéias na obra de Platão, tornam-se leis que apenas é necessário colocar em prática"*. Esse esclarecimento possui o objetivo de **não** aceitar o termo *franquia*, na reprodução institucional, pois nele está implícito a marca de uma organização concorrencial, enquanto uma instituição que possui a sociedade como referência e norma, fornecendo outra teleologia imanente.

[1528]- Isso é visível na *A Federação* que escreveu: '*Para a Europa, Rio da Prata*[1528] *e todo o Brasil, onde existem estabelecimentos desta ordem foram pedidos prospectos, programmas, regulamentos, etc.,[...] necessários ao funcionamento do Instituto, afim de se fazerem os calculos todos, sem pessimismo ou optimismo*'.

[1529] - Marques dos Santos estabeleceu (1997, p. 138) esse contraponto entre a construção do Estado Brasileiro e a AIBA onde *"a história da Academia não pode ser dissociada das significações maiores do Império, dos acertos e fracassos. Na verdade, a história cultural do século XIX ainda está em processo de estudo, uma vez que as pesquisas existentes tanto desprezam aspectos fatuais importantes como desconhecerem a existência de um projeto civilizatório associado à construção do Estado e da Nação"*.

[1530] - Esse projeto civilizatório não se restringia a uma '*missão*' ou aos resultados aguardados dos discípulos de uma '*escola de uma academia'*. Além disso, esse projeto estava intimamente ligado ao Império, à corte e ao Estado. Gerson Pompeu Pinheiro, diretor da EBA-UFRJ, elucidou (1966, p.5) essa relação entre a concentração do poder político com a concentração do poder simbólico da arte, através do projeto elaborado em 1824 pelos mestres franceses e apresentado por eles oficialmente em 1827. "*O projeto do plano para a Academia Imperial de Belas Artes, datado de 1827, já encarecia a necessidade de : 1 - Investir o Imperador no título de Fundador e Protetor da Imperial Academia de Belas Artes; 2 - Atribuir ao ministro dos Negócios do Império o título de Presidente do Corpo Acadêmico 3 - Criar a categoria de Membros Honorários, destinado às pessoas distintas, estimulados pelo amor da Pátria, aos sábios, aos homens de ciências e ainda aos diplomatas brasileiros em serviço no estrangeiro*".

[1531] - É o que foi registrado por Faoro (1971: 361).

reducionismo e da endogenia do mundo concreto a ser enfrentado, essas idéias também podem ser portadoras de um projeto civilizatório e de um princípio de economia, na medida em que não necessitam ser novamente experimentadas no mundo concreto. A anuência da vontade de quem o importa procede da lógica de que o modelo provado alhures fornece para a instituição regional uma garantia de segurança e uma comprovada racionalidade administrativa para os demais elementos que se devem agregar à nova instituição, ao longo do tempo, e que emerge num mundo culturalmente ainda inexplorado.

A diáspora do poder concentrado na corte imperial, promovida pelo regime republicano, não se fez pelas instituições físicas, mas pelo paradigma que as sustentava. Assim ao que se saiba, não houve nenhuma missão artística partindo da ENBA para fundar outras escolas no país afora. O Instituto de Belas Artes selecionou os elementos da ENBA, apropriando-se daqueles que lhe interessam, via estatutos, regimentos, currículos e procedimentos escolares, possíveis no meio cultural e econômico do Rio Grande do Sul da Primeira República. Os estatutos do IBA-RS e os estatutos da ENBA não eram os mesmos[1532], apesar de o Instituto ter em muitos pontos, as leis da ENBA como uma espécie de arsenal jurídico de reserva. É o que se deduz da leitura do Regulamento do ILBA aprovado pela CC-IBA, em 11.08.1927, dando poder ao presidente "*Art. 85 -... k) resolver sobre os casos não previstos neste regulamento, decidindo, sempre que for possível, de acordo com os regulamentos do Instituto Nacional de Música e da Escola Nacional de Bellas Artes*".

A modelagem jurídica com o retorno ao nacionalismo centralista, promovida pela Revolução de 1930, se intensificou no Brasil , tornando-se a ENBA modelar pelos decretos do dia 11 de abril de 1931, em especial o de nº 19.852 e explicitado pelo Decreto-Lei nº 22.897, de 06.07.1933, concentrando juridicamente o poder nacional do ensino da arte na ENBA. Na medida em que o IBA-RS conseguiu destacar-se da UPA, caiu sob o controle direto do MESP onde a ENBA lhe foi apresentada, não só como paradigma, mas como modelo a ser atingido como instituição universitária.

---

[1532] - Logo a seguir se farão as necessárias distinções.

### *5.4.1 – Diferenças das origens da EBA-UFRJ e do IA-UFRGS*

Para entender as diferenças das origens da EBA-UFRJ e do IA-UFRGS, retoma-se a bibliografia básica ocidental de Nikolaus Pevsner na edição de 1982. No Brasil, seguem-se as clássicas obras, relativas à AIBA, de Affonso Taunay, de 1956, de Adolfo Morales de los Rios Filho, de 1938 e a de Gean Maria Bittencourt, de 1967. Complementa-se com as entrevistas que Angyone Costa realizou, em 1927, de Gonzaga Duque[1533], na edição de 1929, e de Antônio Parreiras na autobiografia editada em 1943. Além deles consultou-se a obra de José Carlos Durand (1989), de Mário Barata (1983)[1534] e os estudos da equipe institucional da EBA-UFRJ, editados nas Atas em 1997, resultantes do Seminário dos 180 anos celebrados em 1996[1535]. Essas fontes podem ser cotejadas com as leis do Estado regional e nacional e com os documentos do AGIA-UFRGS.

Comparando as origens e o desenvolvimento das duas mantenedoras da EBA-UFRJ e do atual IA-UFRGS, antes de ambas serem absorvidas pelo Estado Nacional, percebem-se muitas diferenças. A origem da EBA-UFRJ foi o Estado brasileiro, e assim ainda permanece a sua sucessora, não se constatando nenhuma experiência de autonomia, parceria ou tentativa de privatizá-la nos quase dois séculos de existência, pois desde a origem a administração esteve diretamente nas mãos e na posse do Estado central do Brasil e seus docentes eram integrantes da burocracia estatal brasileira. Enquanto o IA-UFRGS, na sua origem, tomou a si a responsabilidade da sua própria manutenção a Comissão Central mantinha a posse e a autonomia administrativa e financeira sobre a instituição até 1939. Os seus docentes não se vinculavam à burocracia do Estado pelo Instituto, até 1936.

Nas intenções de origem dos dois grupos fundadores das instituições existe uma diferença básica. O grupo da Missão Artística Francesa, na sua vinda ao Brasil, não evidenciou que tivesse o objetivo prioritário da fundação de uma escola para o ensino

---

[1533] - **GONZAGA DUQUE. Contemporâneos** (pintores e escultores). Rio de Janeiro : Benedito De Souza, 1929

[1534] - **BARATA**, Mário « Século XIX: transição e inícios do século XX» ina ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil** São Paulo : Walter Moreira Salles. 1983 pp. 377-451

[1535] - Antes de iniciar a discriminação das diferenças das duas instituições, é necessário esclarecer que a comparação foi feita a partir da bibliografia disponível em relação à origens da EBA-UFRJ que se confronta com os documentos do AGIA-UFRGS.Acrescenta-se agora de modo particular : **Anais do Seminário EBA: 180 anos de Escola de Belas Artes** (Sônia Pereira org.) Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, 498 p

da arte. Mello Souza (1997: 54) escreve "*não há indícios de que o ensino fosse a missão primordial dos artistas franceses nos seis primeiros anos de sua estada no Brasil*"[1536]. Já o projeto do grupo da Comissão Central do ILBA-RS possuía a intenção declarada no 1º artigo dos seus estatutos de 1908, da fundação, que a instituição era destinada ao **ensino** prático e teórico das artes.

Ao considerar o positivismo e o regime republicano como duas pontes entre as duas instituições, não há sinais evidentes que tenham cumprido essa função de conectar a ENBA como o ILBA-RS. Apesar de Porto Alegre ter sido um dos centros positivistas mais importantes fora do Rio de Janeiro, ele foi pouco eficaz na interação das duas instituições de arte, em particular no ILBA-RS, onde o primeiro presidente do Instituto tinha uma nítida posição contrária[1537], não havendo ali traços do seu cultivo explícito[1538]. Quanto ao regime republicano, é possível afirmar que o seu ideal conferiu a alma ao corpo ao ILBA-RS, enquanto na ENBA o regime republicano apenas alterou a sua denominação para Escola Nacional no dia 08.11.1890, mas ainda em 1927, esse nome era apenas uma maquiagem ao antigo regime e hábito acadêmico imperial[1539]. O regime republicano se tornou efetivo ali, através dos decretos-lei, de 11 de abril de 1931, que não só citam a ENBA, mas lhe conferem o caráter de paradigma jurídico brasileiro em âmbito nacional.

O horizonte jurídico também é distinto. No caso ILBA-RS, o seu suporte era a Lei Federal nº 173 de 10.09.1893[1540] e que regulava o art.73, § 3º, da Constituição Republicana de 1891. Essa lei colocava o Instituto, desde a sua origem, fora da órbita

---

[1536] - Outro argumento poderia ser o fato que essa "*Missão Artística Francesa*" procedia da "*Academie des beaux arts*" e não "*École des beaux arts*" e que se constituiu somente depois da partida desse grupo de artistas da França.

[1537] - Gonçalves Vianna, 1945 pp.21 - 49.

[1538] - Um índice dessa resistência ao positivismo é fato que no seu Arquivo não ocorreu nenhum registro em relação a Décio Villares que na época da fundação do ILBA-RS estava elaborando o monumento à Júlio de Castilhos. Após 25 de janeiro de 1913, dia da inauguração, também não houve manifestação no Instituto, em relação ao artista, sua estética e sua evidente inspiração positivista. Ver CD-ROM DISCO 6 - Imagem Pasta 6.1 - Personagens **[F1-21.1]**. No contraditório, é possível verificar uma artigo de defesa do sistema político de Augusto Comte, em 1972, originário de um ex-aluno da ENBA e um dos responsáveis pela introdução do ensino institucional da Arquitetura no Rio Grande do Sul. Trata-se de CORRÊA, Ernani Dias «A Sociologia de Augusto Comte» Correio do Povo, **Caderno de Sábado**. Volume IX ano V, **n.º 223**. Porto Alegre : Companhia Caldas Junior, 20.05.1972, p. 12

[1539] - Como Eduardo de Sá declarou para Angyone Costa (1927, p. 42) de que *"A Escola de Belas Artes é a antiga Academia de Belas Artes, apenas de nome mudado. No íntimo, na sua organização, os prejuízos são os mesmos. O ensino obrigatório, o prêmio corruptor, a medalha venalizadora. Não estou falando mal de nossa Escola, pois isto não é meu feitio, refiro-me a essência da instituição que é a mesma, aqui em toda parte onde existe. O mal não é nosso, é geral, é do modelo. Só haveria um remédio: fechá-la"*. Isso apesar da ENBA ter recebido no ano (1908) da fundação do ILBA-RS um prédio na Avenida Central (Rio Branco) que lhe emprestava uma visualidade ímpar ao lado de outras instituições de prestígio e rodeado dos centros do poder político brasileiro.

[1540] - Lei federal nº 173 que regula associações *{001LEI}*

administrativa do Estado, enquanto na atual EBA-UFRJ, a origem e o desenvolvimento sempre estiveram vinculados diretamente aos suportes jurídicos e administrativos do Estado brasileiro. Esse fato pode ser acompanhado, desde o dia 12 de agosto de 1816, com os percalços da Real Academia, das resistências aos projetos da Missão Artística Francesa que lhe deram os vínculos mais seguros e próximos com o Estado Nacional, na forma da Academia Imperial. Prosseguiu através dos vínculos estatais, nas reformas (Pedreira) do Decreto nº 1.603, do dia 14.05.1855 sob a coordenação da direção de Araújo Porto Alegre. Enquanto o ILBA-RS estar geograficamente afastado do núcleo do poder do Estado nacional e a sua vontade de se manter juridicamente distante dele, não lhe conferiam vantagem, pois, na ausência do poder central, emergia o *pátrio-poder* e o coronelismo, que gerações de estudiosos, como Gauer(2001: 31), identificaram no amplo espaço brasileiro e que, no caso do Instituto, significava concentração de poder nas pessoas que exerciam essa lógica.

As escolhas dos nomes, de ambas as instituições, não foram arbitrárias. Essas escolhas se referem às competências da arte e às relações com o Estado nacional. Quanto a competência nas artes, no seu projeto o ILBA-RS procurou incluir todas as artes e em todos os níveis, enquanto a EBA-UFRJ, ao longo de toda a sua história, restringiu a sua competência apenas ao setor das Artes Plásticas e apenas ao curso superior. A escolha dessas competências influiu na relação com o Estado Nacional. A designação de Instituto pode ser referendada ao '*Institut de France*', originário da Revolução Francesa, e no qual se abrigavam inicialmente as 4 academias, com um vasto leque de saberes, lembrando uma universidade. No IBA-RS essa pretensão institucional buscou englobar diversos saberes artísticos, evoluindo inclusive para o projeto da Universidade das Artes. O Instituto sempre encontrou muitas dificuldades para uma identidade devido a escolha de variedade de competências, pretensões e conflitos internos dos setores ali institucionalizados, dificultando a sua relação com o Estado nacional. Enquanto a EBA-UFRJ, nas suas pretensões e na sua relação com o Estado nacional, sempre foi mais objetivo, voltando-se apenas para as Artes Plásticas, adaptando a sua designação de Academia no Reino e no Império e de Escola no regime republicano.

As extensões geográficas de ambos os projetos são distintas. O projeto do IBA-RS foi o de um organismo que interessava a toda uma região cultural, definida pela sua designação Rio Grande do Sul, enquanto a antiga ENBA portou no '*nacional*' até no seu nome, de um projeto identificado com o Estado nacional[1541].

O projeto do IBA-RS foi concebido com uma estrutura destinada para integrar e socorrer reciprocamente as diversas áreas artísticas sob sua competência. Foi o que ocorreu quando o Conservatório garantiu um suporte orçamentário para a origem da Escola de Artes. Se essa estrutura pudesse ter evoluído, numa trajetória cumulativa, é possível especular que ela, já em 1908, apontava para uma Universidade de Artes, como de fato veio a ser sustentado no Instituto entre 1947 até 1958. Enquanto isso, a estrutura da EBA-UFRJ já foi concebida como uma unidade de uma universidade, na qual se encaixou depois naturalmente, sem conflitos ou comoções[1542]. Na história da EBA-UFRJ nunca existiu alguma expulsão da universidade, depois de ser nela incluída, nem existiram questionamentos mais sérios da sua presença universitária[1543], ao que se saiba.

Um outro traço que distingue as duas instituições é o seu patrimônio. O da ENBA nasceu e se desenvolveu no interior do espaço e patrimônio estatal. Já o do Instituto pertencia e era administrado por uma entidade privada[1544].

### *5.4.2 – Relações entre o IBA-RS e a ENBA*

A sintonia entre o Instituto e o Estado nacional foi um árduo trabalho que se arrastou por muito tempo. Quando essa sintonia se efetivou, a ENBA passou a

---

[1541] - Com a sua incorporação na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a EBA-UFRJ remete-se diretamente ao Estado nacional e se relaciona, nessa instância, com o atual IA-UFRGS.

[1542] - Ainda não se evidenciou algum índice de resistência na ENBA ao paradigma universidade. O caso de Lúcio Costa, e a resistência dos acadêmicos ao seu nome, poderia oferecer um sintoma dessa resistência a perda do poder da Congregação para o representante da universidade.

[1543] - Quando, no início do século XXI, se verifica que a EBA-UFRJ ocupa um andar da própria reitoria poderia se conjeturar num privilégio universitário.

[1544] - Contudo, no seu patrimônio é possível descobrir um inesperado laço no primeiro Estatuto do ILBA-RS, aprovado em 14.08.1908. Nele, no caso de uma dissolução do Instituto, o seu patrimônio seria destinado ao Estado do Rio Grande do Sul. Caso o Estado renunciasse, ele seria oferecido à Prefeitura (Intendência) Municipal. Se os dois não tivessem interesse: "*Art. 41º § único... em caso de recusa, por parte desta, passará à propriedade da Escola Nacional de Belas Artes, da capital Federal, que dará a esses bens o destino que entender*". Não se possui conhecimento se esse era o procedimento normal da época nos outros estados, ou se a ENBA foi consultada para tal, ou se, ao menos, tomou conhecimento dessa atribuição que lhe era destinada pelo estatuto do ILBA-RS.

constituir o paradigma jurídico do IBA-RS, como foi reconhecido, em 1956, por Tasso Corrêa [1545]:

> *"Em 05 de janeiro de 1939 o Instituto foi desanexado da Universidade de Porto Alegre [...]. Nessa ocasião, o Instituto adotou os curso de Música e Artes Plásticas aos congêneres federais (Escola Nacional de Musica e Escola Nacional de Belas Artes) e obteve, para eles, o reconhecimento do Governo da União. Em 20 de maio de 1941, pelo Decreto n° 7.197, o Governo Federal reconheceu os seus cursos de Música e Artes Plásticas."*

A construção dessa competência da ENBA, por sua vez, foi um longo trabalho posterior, pois é necessário estar atento para toda uma cronologia na efetiva organização da Universidade do Brasil. A organização da ENBA ocorreu em 1937, recebendo, em 1945, a sua autonomia administrativa e o seu estatuto em 1946[1546]. A busca de unidade política, implementada a partir de 1937, teve conseqüências numa cultura padronizada, facilmente gerenciável e legível ao observador numa administração burocrática. Contudo, no próprio Estado nacional brasileiro dessa época, essa unidade era aparente, pois despontavam duas tendências estéticas antagônicas[1547]. De um lado, Vargas apelava para a arte que expressava os valores e a violência da classe dominante. De outro lado, o ministro do MESP, Gustavo Capanema[1548], acolhia a arte mais livre e compensatória da violência do Estado Novo.

Ao longo desse tempo é possível falar de uma caminhada simultânea dos agentes do IBA-RS e da ENBA rumo a sua integração no Estado nacional, onde tiveram de optar entre uma das duas valas comuns das duas estéticas, sendo uma representada por Getúlio Vargas e a outra pelo seu ministro Capanema. Fora dessa

---

[1545] - Relatório ao MEC (1956, p.30) de Tasso Corrêa para Jurandir Lodi - Tasso Corrêa havia sido aluno do Instituto Nacional de Música e o seu irmão Ernani, havia sido da ENBA.

[1546] - Universidade do Brasil, Organização. Autonomia e Estatutos ***{060UNIV}*** e SOUZA NEVES, Carlos. **Ensino Superior no Brasil**: legislação e jurisprudência federais. Rio de Janeiro : MEC – INEP 1954 e 1969, 4v.

[1547] - Kern registra (1981, ff. 146/7) a dicotomia onde *"o Estado Novo orientou a cultura brasileira voltado para duas posições: uma para o ideal aristocrático da cultura e a outra para o futuro para as posições bem distintas a respeito da arte, ambas prestigiadas pelo Estado. A primeira é aquela à qual Getúlio Vargas apoiou, e dirigida para a arte acadêmica (...) A segunda é a orientação apoiada pelo ministro Gustavo Capanema que estimulava a arte 'modernista'".*

[1548] - GOMES, Ângela de Castro (org.) **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 269. O fundador do Instituto, Dr. Olinto de Oliveira foi interlocutor permanente desse ministro nos 15 em que ele permaneceu no MESP.

dupla instância, não se poderia tolerar a proliferação de outros modelos regionais de instituições de arte, pois fugiriam ao duplo controle estatal. É possível aproximar essa dupla posição face à arte, às mesmas dúvidas da política externa brasileira dessa época, pendendo ora para o modelo dos estados totalitários, com a sua estética unívoca e clara apregoada por Hitler[1549] e, para o outro lado, o mundo livre, com a sua estética se dizendo aberta para a vida.

No Rio Grande do Sul, na medida em que se caminhava para um paradigma nacional único e juridicamente claro, estava-se se renunciando ao ideal da universidade, que se alimentava nos seus primórdios, da busca de um modelo criativo e autônomo. Esse ideal havia sido expresso no *Programa da Federação Acadêmica de Porto Alegre* e difundido uma semana antes da Revolução de 1930, pregando a existência de: *"uma Universidade do Rio Grande do Sul constituída com métodos de ensino adaptando-os às exigências do meio e da época"*[1550]. Este projeto, era de uma instituição que ainda procurava "*na sociedade o caminho para agir e produzir valores coerentes com o meio e vetores de conhecimento"*, na afirmação muito posterior de Chaui (2001: 2 - c).

Ao longo do Estado Novo, dissiparam-se todas as afirmações de autonomia regional através das normas jurídicas únicas emanadas do Ministério de Educação e Saúde (MES) para deixar apenas um único paradigma nacional instaurado apesar das contradições internas. A concepção de *influência* se impôs através do repertório construído pelo Estado Nacional e reafirmado ao longo do tempo, repetido pelo historiador nacional como um vício de origem e sem crítica[1551]. Essa concepção de influência sem crítica continuou ao longo do tempo e apareceu impressa em 1955, quando Vaccani, uma docente da ENBA, apresentou (1955: 9) o seu programa da disciplina de Modelagem dessa forma:

---

[1549] - Hitler disse na inauguração da exposição da '*arte degenerada*' em 1937 que "*a mais bela lei que posso conceber para o meu povo, como tarefa de sua vida neste mundo, já foi formulada por um grande alemão há muito tempo '**ser alemão é ser claro**'*".In Chipp 1988 p. 484. (sublinhado pelo autor)

[1550] - Silva et Soares, 1992, pp. 33.

[1551] - *Mota aponta (1980, p. 177) um dos males da historiografia cultural brasileira onde* "a noção de 'influência', pedra de toque teórica das principais interpretações da História do Brasil, através da qual arvoram-se como trabalhos científicos sucessões lineares de personagens, de 'fatos' ou de 'escolas' que se 'influenciaram', assegurando a continuidade dos saber histórico".

> *"Devemos ressaltar que, em nosso país, a Escola Nacional de Belas Artes, como unidade de Universidade do Brasil, ligada ao Ministério de Educação e Cultura, goza do mais alto prestígio entre outras Universidades e Escolas congêneres Estaduais e é por ela considerada padrão de ensino artístico, pelo valor de sua tradição, idoneidade moral e grande experiência adquirida.*"
> .

Essa posição modelar Zílio repetida (1994: 25.) no final do século XX: *"a Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, primeiro estabelecimento do gênero no Brasil e que durante mais de um século, foi o modelo para as demais escolas de arte".*

Não se põe em dúvida o peso jurídico, moral e artístico que representa o paradigma da instituição que gerou a atual EBA da UFRJ. Esse peso é preponderante no seu projeto civilizatório apontado por Marques dos Santos (1997: 138). Em nome desse projeto civilizatório, cabe interrogar, não o paradigma em si mesmo, mas a extensão e os limites do seu sentido regional e quanto agiu e produziu valores emanados da sociedade e dos vetores para o seu conhecimento. Coerente com a proposta, que se adota na presente tese, de discutir a real circulação do poder da arte na instituição, a sua avaliação poderia pautar-se na somatória significativa de representações e expressões de autonomia da arte nessa unidade regional. Verificar as suas competências em fazer circular o poder civilizatório para reproduzi-lo nesses limites regionais a evidenciando capacidade da potência da unidade transposta. Não só haveria elementos para estabelecer as diferenças entre o regional e o geral mas, de forma particular, evidenciaria a eficácia e a potência do projeto civilizatório efetivo no setor das Artes Plásticas do qual a AIBA foi cronologicamente pioneira no território brasileiro. Parte-se da hipótese de que a atual EBA-UFRJ é detentora de valores e conexões muito maiores na sua interação com a sociedade brasileira do que aqueles apresentados no seu mito institucional.

O interesse de manter a confusão entre o mito e o paradigma, no ambiente do espaço oficial, propiciou vários "*esquecimentos*" em direção a uma homogeneidade nacional e ocultando o verdadeiro papel de reprodução[1552] efetiva da EBA-UFRJ.

[1552] - Na presente tese reprodução é usada na concepção de exercício ativo da liberdade da arte face à uma instituição, e não a uma organização. Contrapõe-se, assim a uma reprodução passiva de uma *franquia* ou de uma *clonagem* mecânica de organizações regionais originário de um único paradigma, recusando-se reduzir a relação IA-UFRGS e EBA-UFRJ a uma franquia ou clonagem.

Justifica-se a pressa oficial pela vontade de cobrir a distância entre o Estado e a Nação da forma mais rápida e mais superficial, entre o povo imaginado pelo Estado e o povo real da Nação[1553]. Se fosse verdadeira a homogeneidade, desejada pelo estado interventor e centralista, as histórias da ENBA e do Instituto de Belas Artes deveriam coincidir e não haveria o menor interesse na presente tese. Mas acredita-se no contrário. No vasto território brasileiro, cada instituição de arte é portadora de um enorme espaço de competência da sua própria teleologia imanente, na qual as diferenças emprestam-lhes os significados para a verdade e verificáveis nas suas expressões de suas autonomias.

No contraditório, também seria outra ingenuidade desconhecer a eficácia de um paradigma cujo poder simbólico migrou de forma triunfante através das mais distintas culturas e épocas. Diante da eficácia dos modelos da cultura ocidental, originários das idéias platônicas da Grécia clássica, cabe a observação de Arendt de que face (1983, p. 291) *"a aparição de um sistema político utópico não interessa da parte de quem, após apreendidas as técnicas, os negócios humanos podem construir segundo um modelo, tornando-se algo natural ou quase natural"*. É da natureza da instalação de um processo de um projeto civilizatório gerar um *habitus* que se prolonga no tempo. Uma vez gerado esse projeto em nível impessoal, estruturado para além do tempo e lugar (topos), ele pode multiplicar-se, não importando mais a sua origem. Verifica-se isso com as academias de Florença, de Bolonha ou a Real da França que continuam desempenhando os seus papéis de paradigmas de origem, apesar de não existirem mais fisicamente. Concluído o seu ciclo de trabalho físico, continuam a ser citadas e imitadas, pois não deixaram de ser menos criativas no pensamento que geraram num determinado ponto geográfico e numa determinada época[1554]. No presente trabalho, vale a preocupação em relação à instituição se ela ainda faz circular o poder da arte tendo a sociedade como princípio e sua referência normativa e valorativa.

---

Nesse sentido a própria relação EBA-UFRJ e a "*École des beaux arts*", derivada da "*Academie des beaux arts"* de Paris, não pode ser reduzida a uma franquia gerenciada. Se isto fosse verdadeiro, bastava verificar se a *franqueada* ou *clonada* atingiu ou não atingiu a meta do contrato estipulado pela origem e não haveria espaço para a autonomia.

[1553] - A busca da homogeneidade nacional para Joaquim Nabuco "*é uma pura arte de construção no vácuo. As bases são teses, e não fatos; o material idéias, e não homens; a situação, o mundo e não o país; os habitantes, as gerações, e não as atuais*" (apud Faoro 1975: 745).

[1554] - Evidentemente que esse pensamento pode ser transposto para as culturas surgidas em Atenas, Roma, Jerusalém, Tenochtitlan ou Cusco… e que contribuíram para algum pensamento significativo para alem do seu tempo e fronteiras.

O fato de tanto a ENBA como o IBA-RS estarem voltados para a competência comum das artes e no presente pertencerem ao mesmo projeto estatal brasileiro, pode dar origem a generalizações apressadas. Do lado das duas instituições, verifica-se a circulação de leis e um trânsito de agentes artistas, reduzidos às suas funções burocráticas e as reproduzindo, tanto dentro como fora do Estado brasileiro. Houve expressões e posições antagônicas entre agentes artistas da mesma instituição em relação ao seu papel na reprodução institucional e da arte. Assim, Eduardo de Sá[1555] foi a favor de '*incursões para o interior'* numa espécie de missão institucional, propondo (In Costa, 1927: 42.) que:

> *"O Governo subvencionaria o professor que mantivesse cursos particulares. Isto aqui, no Rio Grande, no Pará, em Mato Grosso, onde houvesse quem soubesse ensinar e quem quisesse apreender. Eu pessoalmente, nas minhas incursões pelo interior tenho sido várias vezes solicitado por moças e rapazes para ficar, dar aulas, ensinar."*

Rodolfo Amoedo era contra, e respondia (*In* Costa, 1927*: 6*), que essas '*incursões para o interior*' seriam uma verdadeira agressão à sua arte: *"Ainda não mascateei a minha arte. Daqui não saí e conto não sair".*

Esses dois agentes artistas, da mesma instituição de arte, emitiram expressões de autonomia da arte antagônicas, mas explicitaram conceitos que a presente tese procura evidenciar. De um lado, Eduardo de Sá, pretende fazer circular a arte em âmbito nacional e que ele levou à pratica em relação com o Instituto de Artes do Rio Grande do Sul . Do outro, a exigência de Rodolfo Amoedo no exercício da arte, atingindo a radicalidade que Maritain irá propor (1961: 52) de se deixar orientar apenas por sua arte. Mas é possível perceber , em ambos os agentes, a necessidade de reproduzir as exigências da arte, enquanto ambos estão amparados pela ENBA que os mantém reunidos e produtivos sob o patrocínio do Estado nacional. Na presente tese se acredita que seja nessa possibilidade, dos seus agentes de expressar a autonomia da arte, reside a fertilidade institucional da EBA-UFRJ e sua

[1555] - **[F1. 089.2]** SÁ, Eduardo e **[F1. 089.2a]** SÁ, Eduardo. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.** Eduardo de Sá é autor do busto de Manuel Araújo Porto Alegre, colocado na Praça da Alfândega da capital.

competência em reproduzi-la e torná-la paradigma para o Estado Nacional, mesmo que não exista outra instituição de arte semelhante a ela no Brasil.

A atração da AIBA sobre os filhos do Rio Grande do Sul, é antiga e cumpriu o que lhe prescreveram os mestres da Missão Artística Francesa, não tanto pelo seu ensino, mas pelo seu projeto civilizatório. Na lista dos sul-rio-grandenses que receberam diretamente por esse projeto civilizatório dessa instituição, não podem ser silenciados Araújo Porto Alegre (1806-1879), Pedro Weingärtner (1853-1929). Para esse mesmo rumo institucional da ENBA seguiram Oscar Boeira (1883-1943)[1556] e mais recentemente, Iberê Camargo (1914-1994) e Hilda Golz.

Diante dessa atração monopolar, contrapõe-se cada vez mais a rede efetiva de comunicações entre as ilhas diferenciadas do arquipélago cultural brasileiro. Rede apta para fazer circular e alimentar os espaços específicos da pesquisa, da extensão e do ensino, que a universidade contemporânea se propõe. Nessa direção, é desejável o maior o número possível de instituições referenciais diferentes, mas sem renunciar a vincular-se autonomamente entre si, através de contribuições peculiares e verdadeiras para a circulação do poder da arte e não apenas à subordinação formal para a reprodução das suas funções burocráticas.

### *5.4.3 – A Escola Nacional de Belas Artes e a Escola de Artes do ILBA-RS*

No campo das Artes Plásticas também são flagrantes as diferenças entre a ENBA e o IBA-RS. As interações apenas se acumulam quando se presta atenção às relações das trocas e a circulação dos seus agentes. É necessário prestar atenção à microfísica do quotidiano, onde os registros dessas trocas individuais, não foram oficiais, e nem interessaram às instituições, não produziram documentos ou se perdiam[1557]. Recuperar os passos individuais, que ligaram as duas instituições, constitui um verdadeiro trabalho de detetive.

---

[1556] - Relatórios de Libindo Ferrás entre 1912 e 1926 ***{011Relat}*** e RAHDE, Ângela «100 anos de Oscar Boeira nosso maior impressionista in *Correio do Povo*, 31.07.1983, p.7.

[1557] - O pesquisador encontrou em 1998, numa grande biblioteca de uma universidade do Rio Grande do Sul, um exemplar em brochura da obra de Angyone Costa, *A Inquietação das Abelhas*, de uma edição de 1927que não havia sido aberta ainda. O exemplar o único nessa biblioteca. Esse fato material é um índice de una série de fatos que, além da falta do hábito da pesquisa nas

São muito raros, e pouco esclarecedores, os registros de correspondências oficiais entre as duas direções[1558]. Entre os agentes particulares de ambas conhece-se algumas correspondências entre as instituições que procuram elucidar questões jurídicas pontuais. Nessa categoria pode-se incluir a correspondência de Libindo Ferrás com alguém avulso da ENBA. As conexões de Tasso Corrêa eram com o MES e o CNE na busca de algum ordenamento jurídico, apesar de seu irmão Ernani ter sido aluno da ENBA[1559], e ele do Instituto Nacional de Música.

Os caminhos e as buscas de interação das duas instituições começam a se configurar no exame mais detalhado das relações individuais entre os docentes avulsos. Oscar Boeira[1560] foi aluno da ENBA na qual absorveu os ensinamentos da pintura de Eliseu Visconti (1866-1944) e de Henrique Bernardelli (1852-1931). Esses conhecimentos pessoais de Boeira, auferidos na ENBA, foram transmitidos na Escola de Artes do ILBA-RS nas suas aulas intermitentes ao longo do período de 1914 até 1919[1561].

Durante o período da Primeira Guerra Mundial, houve freqüentes registros de passagem pelo Instituto de docentes ou ex-alunos da ENBA. Há vários docentes da ENBA que contrariaram Amoedo (in Costa, 1927:6) , que tomaram a si mesmos a iniciativa de percorrer o território nacional e manter contatos com os centros urbanos mais significativos do Brasil. Lucílio Albuquerque pesquisou motivos em Porto Alegre, durante o ano de 1916, para pintar um mural para o palácio do Governo[1562]. Aproveitou a ocasião para visitar a Escola de Artes. De retorno à ENBA, Lucílio estabeleceu contatos ali com Eduardo de Sá para o enviou de modelos de gesso para a Escola de Artes, o que aconteceu em 1917. Esses dois professores conseguiram a contratação de Augusto Luis de Freitas (1868-1962) para a Escola. Durante o ano de

---

artes visuais, também indica o desinteresse de tudo aquilo que não vem com o carimbo oficial. A obra na sua origem não pertencia a nenhum projeto acadêmico específico.

[1558] - O caminho dos arquivos oficiais parece ser desaconselhável para quem deseja investigar as interações entre ENBA e IBA-RS .

[1559] _ Tasso preferia o caminho da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), formada pelos alunos e ex-alunos da ENBA e da qual ele era sócio a partir de 31.07.1940 e seu amigo Manuel Ferreira de Castro Filho, seu presidente.

[1560] - RAHDE, Ângela. «100 anos de Oscar Boeira nosso maior impressionista» in **Correio do Povo**. Especial, 31.07.1983 p. 7

[1561] - Relatórios de Libindo Ferrás ao presidente do Instituto relativos aos anos de 1914 até 1919. Boeira não deixou relatórios de sua atividade na Escola, pois em geral, supria eventuais lacunas de docentes fixos. ***{011Relat}***

[1562] - Esse painel está nas escadarias do Instituto de Educação Flores de Cunha em Porto Alegre.

1919, o próprio Eduardo de Sá esteve em Porto Alegre ao lado de Eugênio Latour. Juntos, presidiram as bancas na Escola de Artes no dia 29 de novembro de 1919. Ainda que Latour tenha vindo ao Sul por motivos de saúde, a sua permanência aqui, em especial sua atuação nas aulas, pode-se atribuir-lhe marcas indeléveis na obra gráfica de Sotero Cosme que foi seu aluno no ensino noturno da Escola. Outro docente da ENBA que manteve contatos e cultivou amizades ao longo de toda a sua vida em Porto Alegre e com o ILBA-RS, foi Hélios Seelinger (1878-1965)[1563].

No Instituto, dois nomes incontornáveis como Ernani Dias Corrêa[1564] e Ado Malagoli (1908-1994) tiveram a sua formação na ENBA. O primeiro, graduou-se em Arquitetura da ENBA. O segundo estava na ENBA durante a Segunda Guerra Mundial, mais ligado ao Grupo Bernardelli, de oposição ao ensino academizante da Escola. Chegou a Porto Alegre durante o ano de 1951 como docente do Instituto. O primeiro foi pessoa fundamental na criação dos cursos de Arquitetura de Urbanismo no Instituto de Belas Artes. O segundo foi responsável pela instalação efetiva e autônoma da cadeira de Pintura e pela implementação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

Em compensação, outros nomes básicos da Escola de Artes não tiveram vínculos com a ENBA. Libindo Ferrás possuía formação italiana. Mas, apesar disso, era ele quem procurava os vínculos com a ENBA em especial durante a Primeira Guerra Mundial. Outro artista que fez a sua formação na Europa, foi Francis Pelichek (1896-1937), sem vínculos com a ENBA[1565] e com a sua metodologia e estética.

Na instalação e funcionamento do Curso de Artes Plásticas do IBA-RS (1936–1962), a maioria do seu quadro docente não possuía vínculos com a ENBA. O introdutor das cadeiras de Modelagem (1938) e Escultura (1939) no Instituto, Fernando Corona (1895-1979), era arquiteto prático, autodidata espanhol. Ele, apesar de cultivar relações ótimas com membros isolados da ENBA, a sua referência era mais com a cultura européia. O bávaro José Lutzenberger (1882-1951), arquiteto e artista gráfico, também não deixou traços de interações com a ENBA. Ele escolheu o

[1563] - **[F4. 047 – F4. 047.a – F4. 047b]** "*Pelo Rio Grande – Pelo Brasil*" Hélios Seelinger. Revista Máscara Porto Alegre ano 7 **nº 7**-jun.1925

[1564] - **[F1. 030].** CORRÊA. Ernani Dias (retrato de Fahrion) 1945. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

horizonte sul-rio-grandense de suas obras e de sua atividade didática nas disciplinas de Estereotomia e Perspectiva e Sombras[1566]. O criador da cadeira de História das Artes Plásticas no IBA-RS, Ângelo Guido Gnocchi (1893-1969) era de origem italiana, paulista de formação[1567] e respeitado pelo grupo de artistas da Semana de Arte Moderna de 1922, com poucas relações com a ENBA. Luis Maristany de Trias (1885-1964)[1568], teve a sua formação básica em Barcelona, não demonstrando na sua obra pictórica[1569], afinidades estéticas legíveis, oriundas da ENBA. João Fahrion (1898-1970), originário da formação das artes e ofícios do Instituto Parobé, fez os seus estudos de arte na Alemanha depois da Primeira Guerra Mundial, gozando uma das únicas bolsas de estudo na Europa concedidas pelo governo estadual para as Artes Plásticas. No retorno participou, em 1922, do Salão Nacional, promovido pela ENBA e no qual foi premiado. O bergamasco Aldo Locatelli (1915-1962), com formação na academia de sua cidade natal[1570], não teve maiores relações com a ENBA. Aldo desenvolveu a arte mural de cunho profundamente socializante, durante o período em que atuou no IBA-RS. Não há como associá-lo com a arte de Portinari e nem à simetria nas suas aspirações na ENBA.

As relações mais incentivadas, entre as duas instituições, estão no âmbito das peças jurídicas e normas dos currículos escolares. Quanto à seleção de disciplinas houve, na primeira fase da EA-ILBA-RS, drástica redução daquelas da ENBA em condições de serem implementadas do meio cultural de Porto Alegre. O olhar dos fundadores selecionou, '*sem pessimismo nem optimismo*', as mais convenientes ao meio cultural, sem buscá-las numa instituição particular, como ficou estampado no

---

[1565] - Francis Pelichek passou o ano de 1920 no Rio de Janeiro, vindo da Academia de Praga. Mas não se encontrou vínculos com a ENBA

[1566] - Programa de Estereotomia - Perspectiva e Sombras *{096Progr}*

[1567] - Ângelo Guido fez a sua formação no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Para informações relativas a essa instituição ver LICEU de ARTES e OFÍCIOS de S. Paulo: missão de excelência [org. Margarida Cintra Gordinho]. São Paulo : Marca D'Água. 2000, 119 p

[1568] - **[F1.074]** MARISTANY de TRIAS, Luis. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1569] - De Trias existe uma cópia literal do programa de Anatomia Artística da ENBA entre os documentos do AGIA-UFRGS. Programa de Anatomia Artística apresentada por Luiz Maristany Trias*{115Progr}* , mas ele não o assinou, parecendo mais o cumprimento de uma formalidade.

[1570] - GOUVÊA, Paulo. «O pintor recomendado pelo papa» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado** , 02.08.1975, p. 5.

jornal *A Federação*[1571]. Esse reducionismo e esse ecletismo de origem, também foi adotado depois pela universidade brasileira. Se a Escola de Artes do ILBA-RS tivesse recebido a incumbência de implantar como paradigma o currículo pleno da ENBA, ela se tornaria absolutamente inviável devido aos poucos alunos matriculados e com apenas dois professores. Durante trinta anos não houve na Escola de Artes ensino formal e institucional da Pintura, da Escultura, da História da Arte ou de Arquitetura, oferecendo-se apenas as disciplinas afins ao Desenho.

A emergência dessas disciplinas na Escola de Artes do ILBA-RS, permite um estudo comparado exemplar. Enquanto a Pintura já estava se desdobrada na origem da AIBA em diversas categorias e especializações[1572], na Escola de Artes do ILBA-RS a Pintura foi proposta apenas em 1926[1573]. A História da Arte só ganhou efetivamente a sala de aula no dia 15.05.1936 sob os cuidados de Ângelo Guido, no início da administração de Tasso Corrêa[1574]. Enquanto a História da Arte já figurava, em 1855, na Reforma Pedreira da AIBA. Essa disciplina, foi assumida por Pedro Américo, em 1870. A Escultura não teve o menor lugar como disciplina de ensino na Escola de Artes dirigida por Libindo. Enquanto na AIBA ela já havia sido implantada na época da Real Academia quando Augusto Taunay foi nomeado, em 21.11.1820, como titular de Escultura[1575], em Porto Alegre um autodidata teve de ser contratado por não existir outro no RS com a titulação superior. A instauração efetiva da Escultura na EA deu-se em 1939 . Portanto, trinta e um anos após a fundação do Instituto.

Com a gradativa implantação do paradigma da universidade há uma tentativa de apagar essa distância, até pela troca do nome. Assim, o setor das artes plásticas passou da designação de 'Escola de Artes' para o de 'Curso de Artes Plásticas de Pintura, Escultura e Gravura', sob a evidente inspiração do conteúdo desenvolvido pela ENBA. Devido à autonomia administrativa que o Instituto de Belas Artes, na sua

---

1571 - Somente para recordar, o jornal A Federação publicava em 04.04.1908 que *"para a Europa, Rio da Prata e todo o Brasil, onde existem estabelecimentos desta ordem foram pedidos prospectos, programmas, regulamentos, etc.,..pedidos de preços de materiais absolutamente necessários ao funcionamento do Instituto, afim de se fazerem os cálculos todos, sem pessimismo nem optimismo*". (Cópia do Arquivo do IA-UFRGS)

1572 - A Pintura se desdobrou na AIBA, a partir do Império, em pintura da figura, pintura histórica, da paisagem.

1573 - Livro nº I das atas do CC-I. B. A ff. 33v e 35 sessão de 22.03.1926. A disciplina de História da Arte constou em 1928 apenas na tábua curricular da EA sem acontecer de fato. Como se teve ocasião de estudar, o seu titular Fábio de Barros, jamais a transformou em aulas regulares.

1574 - **[F1. 031c]** CORRÊA, Tasso Bolívar Dias. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

1575 - Bittencourt, 1967, pp. 57-60

origem gozava, poderia buscar os modelos onde desejasse, inclusive na ENBA. Na prática, essa liberdade de escolha, se realizou através da administração e do ensino de Artes Plásticas que, de fato, foram modelados pelo paradigma europeu comum. Na medida em que o Instituto de Belas Artes adotava esses valores europeus, expressos em modelos, técnicas, planos curriculares[1576], o Estado nacional lhe impôs a decodificação já realizada num ambiente da cultura brasileira e que era a ENBA. Em alguns casos, como na disciplina de Anatomia Artística a sintonia curricular era literal, depois de 1936. As peças jurídicas sobre as práticas e os valores da ENBA levaram a direção do IBA-RS a fazer até modelagens conceituais preventivas. Esse fato é possível ler nas Disposições Gerais do regulamento do Instituto, aprovado em 11 de agosto de 1927: "*Art, 125 – os cursos que ainda não tem efetividade no Instituto serão regidos provisoriamente, quando inaugurados, pelos programas do Instituto Nacional de Música e da Escola Nacional de Bellas Artes*"[1577].

O MESP implementou, após a Revolução de 1930, uma homogeneização curricular sob o argumento da '*possibilidade de transferência do estudante*' que visava a construção do Estado nacional unitário. Para o ensino institucional das Artes Plásticas, essa unidade era representada pela ENBA. A ferramenta escolhida para isso era a tábua curricular valendo como uma peça jurídica que iniciava pelo processo de ingresso[1578], passando pelos conteúdos, até chegar às bancas de avaliação[1579] do final de curso.

Essas interações entre as duas instituições irão atingir o ponto mais alto na administração de Tasso Corrêa. Nas relações do IBA-RS com a ENBA se estreitaram e se confundiram, pois ambos pertenciam e estavam subordinados ao MESP. O MESP transformou a ENBA em paradigma nacional único. Tasso Corrêa, ao pensar e implementar os salões de arte, trouxe para Porto Alegre o modelo multissecular dos salões eram praticados na AIBA desde 1829. Valeu-se da Sociedade Brasileira de

---

**1576** - Programas do Curso de Artes Plásticas e seu regimento***{082Prog}*** Programas das disciplinas práticas (Atelier), ***{083Prog}*** Programas das Disciplinas Teóricas***{085Prog}*** Programas das Disciplinas Teóricas***{087Prog}.*** Programa da disciplina de Estética ***{165Progr}.***

1577 - O artigo 125 repete para os cursos que o artigo 85, (letra k) do mesmo regulamento colocara como competência do presidente.

**1578** - Programa e exemplares do Exame Vestibular do IBA ***{098Prog}***

**1579** - Exames parciais de Artes Plásticas: alunos disciplinas e bancas***{103Exam}***

Belas Artes[1580] que, por sua vez, mantinha estreitos laços com a Escola Nacional de Belas Artes. Quanto aos salões das duas instituições não houve sincronia entre eles, pois quando os salões iniciaram no IBA-RS, como uma certa regularidade em 1939, os da ENBA já não estavam mais sob seu controle desde 1931. O que ocorreu, foram participações de agentes de ambas as instituições nos respectivos salões, como aqueles que se descobre ao percorrer as listas dos que enviaram obras aos diversos salões do IBA-RS onde constam nomes significativos da ENBA. Como nos salões da ENBA até 1931, existem nomes ligados, na época ou depois, ao IBA-RS.

Quando afinal as administrações da EBA e do IA passaram respectivamente para a UFRJ e para a URFGS, aumentaram as distinções tornando a EBA e o IA estranhos, quando era de se esperar o contrário. No início do vigésimo primeiro século, não existe um projeto comum ou registros nos seus arquivos de relações entre ambas as instituições. Os atuais currículos[1581] e a estruturas departamentais são distintos, sem trânsito institucional de estudantes ou de docentes e que se restringe a relações pontuais e pessoais.

As raízes, dessas atuais distinções, podem ser encontradas ao longo da administração de Tasso Corrêa que procurará transcender o paradigma da ENBA, como na *Universidade das Artes* como instituição e o *Ministério das Artes* para a sua mantenedora estatal.

---

[1580] - **[F5. 024.3]** Diploma conferido a Tasso Corrêa pela Sociedade Brasileira de Belas Artes CD-ROM - Disco 6-IMAGENS - Arquivo **F5.**.

[1581] - Os currículos da Escola de Artes (1910-1936) e dos Cursos de Artes Plásticas (1936-1959) e dos Departamentos dos Cursos de Artes Plásticas (1959-1970) do IA-UFRGS, com as suas respectivas disciplinas, estão disponíveis na presente tese nos gráficos do corpo da tese respectivamente nos capítulos 2, 4 e 6. Os da ENBA podem se encontrados nos decretos-lei 19.852 de 11.04.1931 e do Decreto-=Lei n. 22.897 de 00.07.1933 cujos textos estão disponíveis no CD-ROM Disco 5 LEIS nos arquivos com as suas datas. Atualmente, em 2002, a EBA-UFRJ divide-se em sete departamentos ( BHB – Arte Base, BAF- Analise e Representação da Forma, BAH- História e Teoria da Arte, BAI – Desenho Industrial, BAR- Técnicas de Representação, BAU- Artes Utilitárias e BAV- Comunicação Visual ) e seis cursos ( Composição de Interiores, Desenho Industrial - Programação de Produto, Desenho Industrial – Programação Visual, Escultura, Gravura e Pintura). Fonte site http://www.eba.ufrj.br/dep/index.php, O IA-UFRGS compreende três departamentos (Arte Dramática, Artes Visuais e Musica) e **Artes Visuais** possui bacharelado em sete habilitações (Cerâmica, Desenho, Escultura, Gravura, Pintura, Fotografia , História, Teoria e Crítica de Arte) mais a Licenciatura em Educação Artística. Fonte, site: http://www.ufrgs. br/artes/apd.htm

### *5.4.4 – O IBA-RS propõe a Universidade e o Ministério das Artes*

O sonho de maior envergadura da administração Tasso Corrêa foi da ***Universidade de Artes do Rio Grande do Sul***, que ficou evidentemente no plano das virtualidades. Contudo, Tasso traduziu nesse projeto, mais uma expressão de autonomia dos muitos projetos com que ele alimentou para dar corpo à teleologia imanente do Instituto ao longo de toda a sua gestão. O diretor do Instituto foi ajudado pelo professor Fernando Corona que elaborou detalhadas de plantas e perspectivas do prédio dessa Universidade de Artes[1582] que ocuparia todo o lado par superior da rua Senhor dos Passos e tendo ao centro e como âncora o prédio inaugurado em 1943, funcionando como uma reitoria. A parte inferior da rua seria ocupada por um Auditório–Teatro, sendo proposto como o "*teatro municipal"* de Porto Alegre para 1.800 cadeiras e com um palco de 180 $m^2$, com a boca de 20 metros[1583] e a ser construído e administrado pela Prefeitura Municipal. Em correspondência ao governador[1584] da época, Tasso escrevia *"Esclareço a V. Excia, que a segunda parte da ampliação prevista – que se refere ao 'Auditório – Teatro' será proposta à Prefeitura Municipal, de vez que se trata de empreendimento de interesse imediato para a cidade".*

O lado par superior da rua deveria ser ocupada por uma Pinacoteca e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul[1585]. O prédio da rua Riachuelo n° 1.285, abrigaria a Escola de Dança e de Bailados[1586], segundo um projeto de Ernani Dias Corrêa.

Na véspera do dia da República em 14.11.1947, o jornal *Correio do Povo* estampava as intenções de Tasso Corrêa que constitui mais um precioso fragmento das expressões de autonomia que se busca nesse trabalho da presente tese. Diz ele "*se o Instituto de Belas Artes não voltar para a Universidade [...] promoveremos a sua transformação em Universidade de Belas Artes*"[1587]. No dia seguinte, Ernani Corrêa,

---

[1582] - **[F3. 040] ➔ [F3. 048]** IBA: Fernando Corona: projetos da ampliação. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1583] - **[F3. 046]** IBA: Corona: planta da ampliação do prédio. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1584] - Correspondência do dia 24.09.1947 de Tasso Corrêa para Walter Jobim

[1585] **-** Ante-projetos da ampliação do IBA-RS***{099.1Proj}***

[1586] - **[F3. 050]** IBA: Ernani Corrêa: prédio: Riachuelo, 1285**e [F3. 050a]** IBA: Ernani Corrêa: prédio: Riachuelo, n°1285CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1587] - Tasso Corrêa in Correio do Povo 14.11.1947, p.7 (Recorte [doa CATC]).

retomou, no mesmo jornal, o tema da Universidade de Belas Artes, onde ele recapitulava a história ocidental da institucionalização do ensino da arte e da arquitetura:

> *"Percebe-se que houve um transporte dos conhecimentos seculares de arquitetura, desde a velha Europa, transmitidos pela Missão Francesa no Rio de Janeiro e daí por intermédio da Escola Nacional de Belas Artes ao Rio Grande do Sul, veiculados pelo Instituto de Belas Artes que no dizer de notáveis estrangeiros que nos visitam, é uma verdadeira Universidade de Belas Artes pela razão de abranger o ensino superior de Música, da Pintura, da Escultura, da Arquitetura e do Urbanismo"* (CORRÊA, Ernani,15.11. 1947[1588],).

Essa proposta distinguiu arte em relação à cultura e à educação, sendo mais coerente que a eclética e xifópaga estrutura que reuniu educação, cultura e arte no Ministério que se denominou de Educação e Cultura (MEC), a partir de 1953[1589]. Essa proposta de Tasso Corrêa, não foi arroubo de um instante, em 1947, pois ele cultivou a idéia até 1958, quando a proposta da *Universidade de Belas Artes,* irá figurar como tese central do Primeiro Congresso de Arte e foi lançada para todo o Brasil e que propunha como mantenedora estatal, a criação do ***Ministério das Artes***.

Esse projeto não chegou ao mundo prático, tanto por fatores externos, na oposição que lhe fizeram os intelectuais do centro do país, como internamente, onde o próprio Ernani irá propor, nesse meio tempo, a solução pela qual se separava Arquitetura de arte, através da criação da Faculdade de Arquitetura, sob a vigilância dos engenheiros e da iniciativa da URGS.

### *Resumindo o quinto capítulo:*

No capítulo que se conclui, examinou-se a **institucionalização** das competências e os limites do IBA-RS depois de expulso da universidade local. Em vez de recolher-se sobre si mesmo, explorou e ampliou as suas próprias competências, integrando-se como uma unidade de ensino superior na Divisão do Ensino Superior do MEC. Incluiu e consolidou ali seus cursos de Arquitetura e de Urbanismo. Não se

---

[1588] - Ernani Corrêa in *Correio do Povo*, 15.11.1947 (recorte arquivo do CATC).

[1589] - Antes, em 1930, MESP – Ministério de Educação e Saúde Pública e depois MES Ministério de Educação e Saúde.

cansou de expressar a busca de um paradigma mais adequado para as artes. Nessa busca, propôs a alternativa do *ministério* e da *universidade* específica para as *artes*.

No **sistema de artes**, experimentou as suas reais competências dentro desse novo limite sonhado pelo Instituto. Assegurou esquemas de circulação do poder da arte, conectando-se com a comunidade local, criando observadores mais próximos de sua ação. Para dar espaço para a essa ação, duplicou a área construída entre 1952 e 1953[1590], onde equipou os ateliês específicos de Artes Plásticas.

No plano da '*pesquisa estética',* novos **agentes** abriram espaços para a sua atuação através de suas obras. Promoveram contatos visitando outros centos culturais na busca da percepção, '*atualização da inteligência'*[1591] e apreciação da arte.

Na **reprodução** institucional e estética de **recepção**, houve a abertura para o estudo das artes mais próximas da vida intuitiva. Vida condicionada à crescente urbanização para a qual criou cursos técnicos e cursos superiores que respondiam a esse novo desafio. O Instituto trabalhou a sua memória institucional celebrando eventos[1592] e registrando a sua vida funcional em detalhados documentos confiados ao AGIA-UFRGS.

No próximo capítulo se estudará os preparativos e o evento do Cinqüentenário do IBA, marcando a culminância de sua autonomia institucional, no final da década de cinqüenta, além as razões e as formas do retorno do Instituto à universidade local.

---

[1590] - **[F3. 049]** IBA: foto da ampliação do prédio 1952/3. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1591] - Adota-se aqui o resumo de Mário da Andrade dos objetivos da Semana de Arte Moderna de 1922 quando 20 anos depois ele escreveu (1942 p. 45) sintetizando esses objetivos em "*Direito permanente à pesquisa estética; atualização da inteligência artística brasileira; e estabilização de uma consciência criadora nacional*".

[1592] - Arquitetura 10º Aniversário de Ensino de Arquitetura no RS *{124Arq}*

# CAPITULO VI

## O INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL SE QUALIFICA E RETORNA PARA A UNIVERSIDADE

### 6.0 – UM NOVO PROJETO CIVILIZATÓRIO ENTRE A ARTE E A UNIVERSIDADE

O tema do sexto capítulo refere-se à qualificação e ao retorno do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul à Universidade do Rio Grande do Sul. O Instituto atingiu, em 1958, o patamar de uma instituição universitária e com todas as condições para interagir no mesmo nível com os demais saberes universitários. A busca desse reencontro com a universidade local, significou a retomada institucional do projeto civilizatório da origem comum, deflagrado no início do regime republicano brasileiro.

O objetivo agora é entender as circunstâncias, as motivações e a natureza da reaproximação das instituições que pertenciam à mesma origem e da qual estavam separados fazia 23 anos. Procura-se clarear as conseqüências do reencontro do campo das artes com a universidade local e o sentido, que o projeto civilizatório comum, fazia em novas circunstâncias

O problema que se propõe é o de compreender as razões que levaram o IBA-RS a enfrentar a contradição de voltar, em sua plena culminância, à universidade local que o expulsara. Ao mesmo tempo, procura-se desvendar as novas formas de circulação do poder no espaço da universidade local que o retorno do IBA-RS estava provocando.

A hipótese que se sustenta é que, através do histórico e do conjunto das suas expressões de autonomia, a instituição de arte teve clareza sobre a natureza das competências de sua teleologia imanente e dos limites que lhe eram inerentes. Essas competências foram analisadas, fixadas e negociadas, em nível da erudição, entre os agentes do Instituto e os agentes da universidade local, tendo em vista um projeto civilizatório comum renovado para as novas circunstâncias da universidade local.

A presente construção narrativa é balizada pelas datas de 1950 e de 1962. No dia 04 de dezembro de 1950, o IBA-RS perdeu o seu Curso de Arquitetura pelo Decreto Federal nº 1.254[1593]. Em 1958, ocorreu a culminância administrativa e a aposentadoria de Tasso Corrêa e em 30 de novembro de 1962 o Decreto Federal nº 4.159[1594] reintegrava o IBA-RS na UFRGS. No primeiro bloco, estudam-se as conseqüências das escolhas feitas pelo IBA-RS ao longo da década de quarenta, a sintonia com o contexto cultural da década de cinqüenta e os severos questionamentos feitos na sua competência interna que se seguiram. No segundo bloco, estuda-se a institucionalização da arte dramática na Faculdade de Filosofia da URGS e depois a sua integração no Instituto. A seguir, percorrem-se os eventos que caracterizaram a culminância da administração de Tasso Corrêa. No final, procura-se entender a tentativa da aproximação do paradigma administrativo da universidade americana e as dificuldades para departamentalizar o IBA-RS. A narrativa culmina com o retorno definitivo do Instituto para a universidade local.

### *6.1 - Os agentes da arte possuem novas opções em um novo contexto*

O problema da arte face ao IBA-RS ganhou novas dimensões durante a década de cinqüenta. Essa época de um pós-guerra concedeu, de uma certa forma, razão ao Dr. Olinto de Oliveira, que dizia que em tais circunstâncias surgiam eventos e personagens marcantes e estimulantes para a arte. Apesar das necessárias restrições a essa afirmação[1595], foi a década na qual se incorporaram novos agentes na equipe

[1593] - Publicado no Diário Oficial da União no dia 08 de dezembro de 1950.

[1594] - Publicado no Diário Oficial da União no dia 04 de dezembro de 1962 e assinado por João Goulart, Hermes Lima, Miguel Calmon e Darcy Ribeiro

[1595] - Ver as discordâncias de Athos Damasceno (1971, p. 449) com essa concepção de Olinto de Oliveira aplicado ao Rio Grande do Sul.

das artes plásticas do IBA-RS. O espaço do IBA-RS foi ocupado por turmas cada vez mais numerosas de estudantes de Artes Plásticas, após perder o seu curso de Arquitetura. Para esse aumento de demanda foi duplicada a sua área física em 1952, na qual saíram favorecidas as Artes Plásticas, que ganharam ateliês direcionados para receber a luz do sul e com triplicação da área da pinacoteca. A culminância atingida pelas Artes Plásticas do IBA-RS, é possível citar Marilena Pieta, para exemplificar, em textos consolidados em 1988 e em 1995, onde ela evidenciou o papel central que IBA-RS assumiu, entre 1950 e 1962, no desenvolvimento da institucionalização da Pintura no Rio Grande do Sul.

No lado de fora da instituição, os agentes do IBA-RS estiveram presentes na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. No Brasil, a década de 50 culminou numa verdadeira arrancada cívica e uníssona em direção ao Planalto Central para a construção da nova capital, comanda por Juscelino Kubitschek[1596].

Na época da construção da nova capital brasileira, o IBA-RS reuniu, em Porto Alegre, o 1º Congresso Brasileiro de Artes e organizou e realizou nas suas dependências o 1º Salão Pan-Americano. Esses eventos marcaram o Cinqüentenário do Instituto e duas décadas de sua autonomia, quando os seus festejos serviram de palco para propor uma instituição e um uma estrutura administrativa específica para a arte na forma de uma universidade e um ministério das artes, tese aprovada ao longo do 1º Congresso de Artes.

No lado oposto de todo esse otimismo, estava a dura realidade. O IBA-RS havia recebido em 10 de agosto de 1949, um dos maiores representantes do opressivo existencialismo na pessoa de Albert Camus que caracterizou, em seu diário, a cidade de Porto Alegre como uma triste ilhota da civilização mundial. Na economia brasileira iniciou a disparada da inflação no final da década[1597]. O conjunto dessas condições faz que na década de sessenta seja o lugar do pouso estraçalhado do '*Vôo de Fênix*'[1598] e

---

[1596] - Pécaut reconhece (1990, p. 180) a autenticidade e carisma de Juscelino e "*é preciso fazer justiça ao 'desenvolvimentismo' de Kubitschek: foi um unificador e mobilizador a serviço da consolidação das formas democráticas, permitindo aos militares, tecnocratas, industrias... e intelectuais invocar, similarmente um 'projeto nacional', esboçando uma abertura para a participação popular livre das coerções corporativas*".

[1597] - Ver CD-ROM, Disco 8, arquivo 8.4 as estatísticas sobre o câmbio dessa época no Brasil.

[1598] - FROTA, José Artur D'Aló - **El Vuelo del Fenix** Barcelona : ETSAB (Escola Técnica d'Arquitectura de Barcelona) 1997, 401f. (Tese)

descrito na arquitetura brasileira por Frota (1997). Não se confirmou a '*poesia de exportação*' como propunha Oswald de Andrade (1991: 65). Os eventos de arte acabaram apenas em ações, cabendo-lhe a crítica de Vilhena (1997: 213) que não foram além de '*movimentos*'. Esses movimentos não se consolidaram devido às dificuldades que possuíam para se institucionalizar e até pela descrença nas próprias instituições. Essa descrença nas instituições transformou a década em questionamentos violentos e frontais, das religiões as mais organizadas[1599], as universidades mais tradicionais e as agremiações políticas mais sólidas foram acusadas de todos os percalços do caminho da humanidade e se tentou substituí-los por movimentos coletivos e efêmeros. O campo institucional burocrático da arte desceu ao seu nível mais baixo de credibilidade diante desses questionamentos.

A poetisa Cecília Meireles (1901-1964)[1600] esteve no IBA-RS no início da década de cinqüenta, quando começou a fazer cada vez mais sentido a sua constatação de que na cultura brasileira '*ao Carnaval segue-se invariavelmente a Paixão*'[1601]. No Instituto, essa constatação fez pleno sentido na ocasião da aposentadoria precipitada do seu líder Tasso Corrêa no final da década, imediatamente após o apogeu de sua administração, como será visto adiante.

### *6.1.1 – O contexto institucional apto para uma nova competência.*

O campo institucional das Artes Plásticas não fugiu a esse clima contraditório. No Brasil houve uma nova convergência de vontades que teve no interior da ENBA um movimento simétrico, conforme Mário Barata[1602]. Evidente que essa implantação

---

[1599] - A Juventude Universitária Católica (JUC), formada em 1950, proclamou no Brasil, em 1968, a sua autonomia segundo Sigrist (1982, p.25). "*no Conselho Nacional de 1967, a JUC não mais se considera 'movimento de igreja", passa ser simplesmente 'um movimento de cristãos'. Comunica essa decisão ao Secretariado Nacional para o apostolado dos Leigos, órgão Conferências Nacional dos Bispos de Brasil"*.

[1600] - Ela participou da III Semana do Folclore com várias sessões e eventos no IBA-RS entre os dias 22 a 29 de agosto de 1950**.** Ver: **[F2. 044.c]** Anais da III Semana Nacional de Folclore 22-29 de agosto de 1950, RJ : IBECC-Dep. Imprensa Nacional 1953, p. 87

[1601] - A sentença completa de Cecília Meireles está na sua obra 'Arte Popular' onde afirma (1968, p.22) *"que somos, como povo, está, em síntese, no Carnaval e da Semana Santa. Oscilamos entre esses dois pólos, com toda a prodigiosa e perturbadora riqueza que concentram*".

[1602] - *Mario* Barata resumiu (1997, pp.389-390) a sua experiência pessoal quando *"não à base de uma ruptura, mas de crescente consenso, dentro da coletividade, realizou-se em 1954 o que se configurou como ano-chave da segunda implantação modernizante na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, efetuado não como explícita ruptura interna, mas se exprimindo pelo consenso da instituição, ante as pressões da nova realidade, que se formara e se instalara em pontos básicos do país, incluindo de modo evidente a própria capital*".

modernizante estava se realizando numa instituição amadurecida e com uma cultura intelectual já consolidada, permitindo uma homeostase mais equilibrada entre contrários.

O IBA-RS usou a década de 50 para marcar o final de um longo ciclo de autonomia interna e externa, e começar outro no qual essa autonomia deveria se qualificar para não sucumbir ao canto das sereias da racionalidade administrativa[1603] de novas mantenedoras.

Tasso Corrêa, com as sua experiência e seu dinamismo, se impôs a tarefa de atualizar o Instituto, tanto interna como externamente. No campo das Artes Plásticas , realizou dois contratos que trouxeram idéias e dinamismo novos e ao mesmo tempo uma ação institucional coerente, conseguindo a vinda de Aldo Locatelli[1604] e do pintor Ado Malagoli, através da mediação de Ângelo Guido e Fernando Corona[1605].

Externamente, procurou realizar a interação do campo específico das Artes Plásticas do IBA-RS com a cultura brasileira. Em junho de 1950, os formandos de Artes Plásticas organizaram-se para uma nova viagem cultural para o centro do país, continuando a tradição da década anterior das caravanas de estudantes e docentes e circular no Brasil, no Prata e na Europa. A nova viagem tinha um rigoroso planejamento[1606] elaborado pelo formando Carlos Galvão Krebs e encaminhado no dia 07 de junho de 1950 ao Diretor do Instituto que ajudou os estudantes[1607]. O maior

---

[1603] - O Dr. Tomas A. da Motta Santos, Reitor da UFMG entre 1994-1998, resumiu, com a proverbial sabedoria mineira, que "a *administração de uma universidade não é mero gerenciamento"*, numa conversa informal com o pesquisador no dia 21 de junho de 2000 na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte.

[1604] - Arquivo: pasta funcional de Aldo Locatelli ***{100Cont}*** Contratos temporários de professores até 1959e ***{119ATA}*** Atas de posses dos docentes do Inst. de Belas Artes - 03/02/1982

[1605] - Em conversa informal no dia 12.04.1999, a viuva de Ado Malagoli, Ruth Malagoli afirmou que a vinda do seu marido a Porto Alegre deveu-se aos contatos com Ângelo Guido e a efetivação do contrato, através da intermediação de Fernando Corona. O paulista Malagoli era um pintor com formação na ENBA e aperfeiçoamento norte-americano. Ele se revelou essencial no campo de sua competência de artes plásticas e em particular na disciplina de Pintura, tanto no interior como no exterior do Instituto. Malagoli elevou a Pintura (Programa da cadeira de Pintura ***{095Progr*** ) do Instituto ao apogeu como campo de saber autônomo. No plano externo ao IBA-RS, Malagoli criou, equipou e consolidou o Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) que leva o seu nome.

[1606] - Viagens de Estudo 07/1950 para SP-Rio e 12/1957 para Europa ***{113Viag}***. Essas viagens foram feitas fora do âmbito da AAPA( *Associação Araújo Porto Alegre)* e que se dissolveu ao natural, com a saída dos estudantes de Arquitetura do IBA-RS.

[1607] - Tasso Corrêa colocou em jogo o seu prestígio. Fez contatos com o reitor Pedro Calmon da Universidade do Brasil. Escreveu ao seu amigo Castro Filho do Colégio Bennet, ao prefeito do Rio de Janeiro, telegrafou ao comandante do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. As passagens foram concedidas pela FAB. O dr. Assis Chateaubriand (1891-1968), paraninfo da turma, hospedou a delegação em São Paulo, entre os dias 04 e 12 de julho.Ali fizeram um estágio no Museu de Arte (MASP) sob a responsabilidade e orientação de Pietro Maria Bardi (1900-1999). Realizam um roteiro cultural pela cidade, visitando o Museu do Folclore do Centro Mário de Andrade, Universidade de São Paulo, a Biblioteca Municipal, Museu de Arte Moderna, a Escola de Belas Artes e o Museu Ipiranga.

tempo foi reservado à capital federal onde ficaram entre os dias 13 e 31 de julho[1608]. A turma de dez integrantes havia convidado João Fahrion, Alice Soares e Luiz Florêncio Braga para acompanhá-la[1609]. No ano seguinte, como já foi visto antes, foram ativos participantes da difusão cultural como convidados da Iª da Bienal de São Paulo de 1951.

Alice Soares liderou, em 1957, uma turma de formandas que percorreu a Itália, Áustria, Suíça, Alemanha, Bélgica, Holanda, França, Espanha, Portugal e Inglaterra. Tiveram, assim, a possibilidade de atualizar o que estava acontecendo nesses centros. No mesmo ano, Tasso Corrêa recebeu a Miss Maria José Cardoso em cerimônia pública, que rendeu atenção especial em relação ao Instituto e duplicou os candidatos ao CAP[1610] .

Dois painéis pintados em 1958, por Aldo Locatelli, são expressões visuais do ambiente do final da década, tanto no IBA-RS como na URGS. Um deles está no 8º andar do prédio do IA-UFRGS e ressalta as Artes Plásticas e a Música. Num ângulo extremo dessa obra, estão representadas as figuras de Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa[1611]. No extremo oposto, as figuras de Tasso e Ernani Corrêa ao lado de João Fahrion[1612]. O centro é dominado pela figura de Fernando Corona rodeado de discípulos e das suas obras[1613]. A Música é representada pelos corais, solistas e instrumentos[1614]. O outro painel, preside ainda no início do século XXI a Sala do Conselho Universitário da UFRGS. Ele prestou uma homenagem a Manuel André da

---

[1608] - Encontram dificuldade de hospedagem no Rio de Janeiro devido à inauguração do Maracanã e a Copa do Mundo de 1950. Visitam a Escola Nacional de Belas Arte, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna, o Museu Nacional, o Museu Imperial, o Ministério de Educação e a Universidade do Brasil.

[1609] - O instituto repassou para a turma a importância de Cr$ 12.000,00. O professor Demophilo Xavier repassou a importância de Cr$ 5.000,00 vindos da ajuda da Prefeitura Municipal. Quem assinou a responsabilidade e recebeu a ajuda de custo, da parte do Instituto, pela viagem foi a professora Alice Soares que recebeu Cr$ 1.200,00 como ajuda de custo.

[1610] - O fato aparentemente não possui relação com a circulação da arte. Mas quando uma das alunas Curso de Artes Plásticas do IBA-RS, foi eleita Miss Brasil, trouxe para o Instituto uma duplicação de candidatos ao vestibular como conseqüência da repentina atenção da mídia sobre o IBA-RS. Há uma relação entre os Concursos de Beleza no RS e o IBA-RS. O professor do Instituto, Ângelo Guido, de História da Arte e Estética, era o encarregado de organizar no Rio Grande do Sul esse concursos, como crítico de artes do jornal *Diário de Notícias* dos Diários Associados . (Informação relativas a Ângelo Guido fornecidas por Úrsula Silva do Programa de Pós-Graduação de História IFCH PUC-RS)

**[F2-059]** , **[F2. 059a]** e **[F2. 060]** Tasso com grupo de docentes e alunas. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F2.**

[1611] -**[F4. 030.b]** Locatelli - 1958: Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa

[1612] - **[F2. 057.a]** - Locatelli 1958: Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion

[1613] - **[F4. 030.a], [F4. 030.c], [F4. 031], [F4. 031.a] e [F4. 032]** Locatelli: Corona como professor de escultura com grupo de alunos

[1614] - **[F4. 031.b] e [F4. 032.a]** Locatelli: Grupo de músicos

Rocha e Olinto de Oliveira rodeados de personagens e símbolos das diversas áreas de conhecimentos abrangidos pela universidade[1615]. Ambos os painéis foram pintados para a celebração do Cinqüentenário do Instituto, pelo Iº Congresso Brasileiro de Arte e do Iº Salão Pan-Americano que serão estudados adiante.

### *6.1.2 - A reprodução da teleologia imanente do IBA-RS na obra de arte.*

Ao chegar a esse ponto, é necessário lançar um olhar retrospectivo para verificar como o IBA-RS cumpriu a tarefa que Duchamp conferiu às instituições de arte de "*manter acesa a chama de uma visão interior da qual a obra de arte parece ser a tradução a mais fiel possível para o profano*". Verifica-se aqui a reprodução da teleologia imanente do Instituto na obra de Artes Plásticas, no período 1910-1962. Essa reprodução, apesar de embrionária, é visível em obras já incorporadas em museus e pinacotecas como obras de arte públicas. Elas completaram o ciclo que passou do seu criador, para a disponibilidade indefinida no espaço público, onde as obras de arte carregam e transmitem o seu poder educativo. Ciclo possível acompanhar nas etapas que a obra percorre para chegar a constituir um valor em si mesmo, descritas em texto de Roland Recht (1998: 8):

> *"Existe um sentimento de que mais do que ao artista, é a obra de arte singular que se emancipa. Ela acumula durante o XIIº, XIVº e XVº séculos um longo processo de autonomização que a afasta cada vez mais de seu caráter «funcional» de* ***objeto de culto*** *para fazer entrar no circuito da economia do mercado e chegar assim ao nível de* ***objeto de coleção privada****, entregue ao prazer de posse do seu proprietário, num terceiro tempo enfim chegar ao de* ***objeto de arte*** *destinada à coleção pública, à instituição patrimonial e ao museu. A cada uma dessas fases do destino da obra do passado, corresponde uma mudança efetiva da arte que lhe é contemporânea."*

As três etapas dessa maturação da obra de arte, aptas para reproduzir o seu poder, são observadas no Rio Grande do Sul, como já foi vista quando se tratou de

[1615] - **[F4.033]** Locatelli – 1958 Mural da sala do Conselho Universitário.

pinacoteca e do museu de arte no Brasil[1616]. Trata-se agora de conferir a passagem do seu caráter funcional[1617] (**objeto ligado ao culto,** por ex.) para a **posse individual** e desse para o **objeto de arte**. Nas artes plásticas há a necessidade de distinguir o campo do poder da obra de arte erudita, daquele onde ela é um produto[1618]. Ou nos termos de Aristóteles quando afirmava (1973: 343 $^{114a\ 10}$ ) "*toda a arte está no que produz, e não no que é produzido*". Nessa lógica o '*marchand*', ao intermediar a obra do seu solitário produtor, impõe um produto à uma multidão potencial de colecionadores de sua obra. Conforme os protestos de Scarinci (1982: 195), O '*marchand*' possui por referencial a lógica capitalista pelas leis do mercado. O mercado de arte exerce ali o que Kern registrou (1987 : 7) "*a modernidade na sociedade capitalista se articula sobre a transformação, a inovação, a instabilidade, a tensão e a crise*" e exercitando essa capacidade de trabalhar na crise, toma progressivamente o lugar das instituições, da Academia, do Salão, que até ali asseguravam o reconhecimento social do artista"[1619].

O fenômeno da retração da instituição de arte diante do mercado é visível na Pinacoteca do IBA-RS[1620], na sua impossibilidade de concorrer com esse mercado. Isso se deu por que o IBA-RS foi se confrontado, depois da Segunda Guerra Mundial, gradativamente com outras fontes de autoridade cultural desfazendo-se a unidade e o monotetismo das suas comissões, júris, salões e gênios onipotentes. O mercado de arte começou a mostrar olhares diferentes e transversais sobre o campo artístico pela "*capacidade que possui de responder a outros olhares do público*", segundo Monnier (1995: 277). Nem o autoritarismo de um Estado Central, ao modelo do Estado Novo,

---

[1616] - Como foi visto o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no prédio da antiga sede da ENBA, na av. Rio Branco, inaugurado em 1908, foi criado pela Lei Nacional n º 378 de 13.01.1937 (Reforma Capanema). Foi constituído a partir do acervo da ENBA, que vinha sendo acumulado, sem sistematização, desde a coleção de quadros trazidos por Lebreton, da Missão Artística Francesa em 1816.

[1617] - Como toda a produção ligada ao Instituto pertence ao século XX são mais raros os objetos de culto. No seu lugar se amplia, como Recht, para objetos funcionais incluindo os do serviço público.

[1618] - Ortiz sintetiza (1991, p.66) Bourdieu, para quem *"o campo erudito tende a estabelecer suas normas de legitimidade, e se destina a um público de produtores de bens culturais que também produzem para seus pares. O campo da 'indústria cultural' encontra-se no pólo oposto. Ele obedece à lei da concorrência, visando a conquista do maior mercado possível, e dirige seus produtos fundamentalmente aos não produtores de bens culturais. Existiria, portanto uma organização e uma lógica imanente a cada um desses universos*".

[1619] - Monnier 1995, p. 275.

[1620] - Na medida em que surgiam as galerias e os colecionadores anônimos de sua obra, a Pinacoteca tornou-se gradativamente incompetente para fazer as melhores aquisições. Mesmo se a aquisição pelo colecionador privado não venha se efetuar, a simples expectativa que esse mercado de arte do valor potencial, agora fixado por ele, dificulta a aquisição direta do artista pela instituição da obra de arte para a sua pinacoteca pública.

possuía o poder do mercado de arte, que respondia diretamente tanto a necessidade da proclamação da liberdade criadora do artista como do público consumidor[1621]. Nessa homeostase, entre dependência e proclamação de autonomia, o mercado de arte instaurou uma nova autoridade[1622]. Essa nova autoridade não se preocupava mais com o artista consagrado num sistema educacional que agora funcionava em turmas na lógica da linha de montagem da indústria. O que interessava ao mercado era a **obra** produzida pelo artista apartado do círculo dos alunos pessoais, além de estar privado da possibilidade de ter um posto social[1623]. Nesse sentido, deve-se pois concordar com Recht, para quem "*é a obra de arte singular que se emancipa*" (1998:8). Obra que se valoriza arbitrariamente através de milionários seguros, nos quais ganha apenas o sistema financeiro, apostando no '*valor do objeto de coleção privada'*. Enquanto isso, os jovens autônomos precisam promover '*salões independentes*' dos excluídos, e sem a menor ajuda privada ou pública.

O mercado de arte se consolidou no Brasil, depois de 1964, quando as empresas privadas se integraram com as instituições governamentais, como observaram Ortiz (1994: 82)[1624] e Durand (1989: 165).

No Instituto de Artes é possível perceber, num olhar retrospectivo da atualidade, todas as etapas descritas por Recht em relação à constituição da obra de arte. Nas expressões dos seus agentes, percebem-se índices que distinguem a passagem da obra de arte do '*valor de uso*' para '*valor de troca*' e desse para '*o valor de obra de arte*'. Em 1919 Libindo Ferrás declarou que Augusto Luis de Freitas estivera no Estado para '*obter favores*' do poder público[1625]. É evidente que nessa declaração a '*relação*

---

[1621] - Apesar de a França proclamar a arte como bem público segundo Blanche, também ali *"a ausência do Estado em tudo o que se refere à estética, os erros dos que gravitam ao redor de '**l'Institut**' e da direção '**des Beaux-arts**' ajudaram os negociantes de pintura a tomar o lugar que antigamente ocupavam os nossos reis e nosso mecenas"*. in Monnier, 1995, p.28

[1622] - Becq registra que "*o mercado de arte questiona o comportamento e o estatuto do artista. Depois a ruína das posições da hierarquia artística, 'a dependência acrescida [do artista] ao sistema do mercado vai paralela com a proclamação da liberdade e da autonomia criadora*". in Monnier, 1995, p. 277.

[1623] - Uma das conseqüências imediatas ao artista que se deixa guiar apenas pelo mercado de arte foi registrada por Monnier (1995, p. 278) para quem *"o artista maior, separado do sistema acadêmico, na medida que esse sistema conserva o monopólio da formação do artista, deixa de ter alunos e cessa de ter aquela presença social que era do artista acadêmico nos júris, nos concursos e nos conselhos*". É possível contrapor a posição do mercado de arte ao que Aristóteles já afirmava (1973: 343 $^{114a\ 10}$ ) "*toda a arte está no que produz, e não no que é produzido"*, e onde ele concedeu autonomia à arte frente ao seu produto.

[1624] - O fenômeno do mercado de arte se modificou no Brasil quando Ortiz (1999, p. 82) constata "*o que caracteriza o mercado cultural pós-64 é o seu volume a sua dimensão. Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas*".

[1625] - Relatório de Libindo Ferrás a Victor Bastian. Vice do IBA {024Relat}

*de **uso*** das suas obras, tendo como recompensa um cargo no Estado, como aquela praticada pelo antigo '*pintor de corte*' e da Igreja. Antes disso já não pode ser atribuído esse comportamento a Pedro Weingärtner que, na qualidade de cidadão, vendia os seus quadros com '*valor de **troca***' ao Instituto. O espaço institucional transformava a obra da posse individual em '***objeto de arte***'. Essa transformação sempre esteve no horizonte do Instituto, como lugar de reprodução da democratização tanto na pinacoteca como no seu planejado museu de artes.

A produção dos artistas da Escola de Artes *(1910-1936)*[1626] migrou, em grande parte, para a posse de colecionadores individuais e dali para o espaço público em efetiva democratização institucional. O mesmo é possível verificar de professores que atuaram eventualmente no Instituto ou os docentes do Curso de Artes Plásticas (1936-1962). Continuam a migrar da posse individual dos colecionadores para o espaço público dos museus de arte as obras de Ado Malagoli, Fahrion, Trias, Locatelli, Lutzenberger, Castañeda e de tantos outros agentes que integraram, alguma vez, o Instituto,.

Na inexistência de um mercado de arte consolidado no RS, tornou-se ainda mais urgente reforçar o papel da instituição pública na tradição da passagem pelas três etapas e a circulação do poder das obras de artes plásticas num espaço público democratizado. O papel de uma instituição passa a ser cada vez mais específica num sistema de arte na medida em que incorpora na sua percepção, o que deve garantir a formação e qualificação desses agentes operando nesse mercado de arte. E, em particular, quando ela se impõe o patamar universitário, no qual cultiva, com os seus estudantes, o "*hábito de assumir o dever da integridade intelectual*", nas palavras de Max Weber (1989: 70).

Em relação à presente tese, constatam-se todos os elementos do processo de circulação do poder da obra de arte. A **instituição** da arte (ILBA-RS e IBA-RS) fixou em Porto Alegre esses produtores de arte. O **sistema de arte** pode-se constituir na sua forma embrionária sobre essa produção. Os **agentes**, além de autores, foram

[1626] - No limitado espaço cultural de Porto Alegre, as obras de Libindo Ferrás e Francis Pelichek continuam no presente a circular e a alimentar os acervos de galerias e colecionadores particulares. Eles vendiam regularmente em exposições quase anuais , ainda em vida. Doberstein registra (1999, f. 156) que Libindo Ferrás vendeu 64 obras em três exposições individuais realizadas em Porto Alegre nos anos de 1921 e 1924.

orientadores na circulação como críticos dos valores imanente nas obras. A **reprodução** tornou efetiva a teleologia imanente da instituição de arte ao fazer a aquisição das obras de arte para a democratização (na Pinacoteca e Museus de Arte).

### *6.2 – Os agentes do IBA-RS assumem a qualificação universitária.*

As escolas de arte estiveram submetidas a fortes questionamentos na metade do século XX, como, aliás, as instituições em geral. Chegaram, contudo, ao final do segundo milênio, com uma situação completamente revertida, ao menos no aspecto numérico. As instituições regulares de arte mantiveram ou melhoraram a sua iniciativa e o seu desempenho, mesmo na França sacudida pelos acontecimentos de maio de 1968[1627]. As instituições ligadas às artes na universidade brasileira conheceram uma expansão física sem precedentes e visível em qualquer estatística da segunda metade do século XX relativa ao ensino superior no Brasil[1628]. Esse crescimento nas Artes Plásticas, credita-se aos agentes institucionais que assumiram essa qualificação por meio do paradigma universitário.

A expansão do ensino institucional das Artes Plásticas foi realizada, em todo território do Rio Grande do Sul, por agentes formados no IBA-RS e que cobriram com a sua ação civilizatória não só o estado mas o continuaram em Santa Catarina, em outros lugares do Brasil, disseminando os conhecimentos adquiridos nessa instituição. O Instituto havia sido fundado, no início do século, com o desígnio de ser central para uma cadeia de escolas regionais. Esse circuito de escolas regionais de arte, foi realizado pela diáspora dos agentes que irradiaram a teleologia imanente do IBA-RS. Ao fundarem e estruturar as escolas regionais, tornando-as autônomas do IBA-RS, conectando-as aos meios locais, exercendo a competência nesses limites.

---

[1627] - O renascimento do poder da arte institucionalizada na segunda metade do século XX não parou de crescer na França onde Monnier (1995, p. 426) constata que "*apesar da iniciativa econômica sobre a produção e as trocas no domínio das artes, as instituições públicas da França, continuam, pois, senão a tomar iniciativas fortes na história da arte, em vias de se fazer, ao menos tentar aparecer. Elas asseguram, complementação das intervenções no mercado, tarefas de regulação, de socialização, de representação, garantida sem dúvida mais agora do que antes*".

[1628] - Ainda não há um estudo sobre o papel na criação de espaços acadêmicos para as artes visuais nas universidades brasileiras já constituídas, nem a forma pela qual se deu essa negociação entre competência da arte e a competência da universidade. Um dos índices formais podem ser os processos submetidos ao CNE para a provação das instituições superiores de arte. Mas ali se constata

Essa autonomia institucional repetiu a falta de registros escritos, documentando as relações havidas entre essas novas instituições e a matriz que as inspirou. O Arquivo do IA-UFRGS não guardou praticamente nenhum registro de retornos das instituições que surgiram a partir da ação dos agentes formados no Instituto. Uma hipótese preliminar que pode ser levantada e que deve ser verificado caso a caso, é que devido a apropriação do paradigma oferecido pelo Estado, poucas instituições surgiram com autonomia e com um trabalho preliminar para garantir uma infra-estrutura autônoma. Se surgiram autônomas, foram anexadas depois a centros e departamentos de Letras, de Educação, de Comunicação, apagando-se os vestígios anteriores e sem a sustentação de um orçamento que poderia garantir decisões autônomas das normas do campo artístico[1629]. Abre-se uma área de investigação do mito e do halo que o Instituto projetou na década de 50, quando se deve admitir que ele também surgiu no contexto de projeto civilizatório no qual era apenas mais uma instituição.

A par desse grupo, que se voltou para a educação formal pela licenciatura, houve outro grupo numericamente menor, originário da graduação, cuja grande contribuição foi a produção da sua obra plástica. Ao lado deles surgiram agentes que apóiam outros produtores culturais ou fazendo a mediação teórica com o público externo ao campo artístico. A presença do público nas exposições de Sotero Cosme[1630] e de Cristina Balbão[1631] mostram o papel que possuem as vernissages como momentos culminantes do encontro do autor artista com o seu público[1632]. A partir dessa atividade dos agentes, não pode ser ignorada a estética da recepção, na qual importa o conhecimento do observador em todas as suas dimensões.

---

uma dramática diminuição de processos para essa finalidade, durante a década de 1990, e um previsível aumento de fechamentos, cancelamentos ou fusões desses cursos.

[1629] - Um exemplo, dessa origem diferente da instituição para a arte, é a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte originada da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

[1630] - [F2. 020] Público da exposição de Sotero Cosme. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo F2.

[1631] - [F2. 046d] Segunda exposição de Cristina Balbão 22.12.1938. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo F2.

[1632] - Parece que até esse momento não foi objeto em Porto Alegre de uma investigação mais estruturada do encontro do artista como seu público. Além de algumas figuras folclóricas, que não perdem esses eventos, houve casos em que esses observadores contumazes construíram verdadeiras coleções de informações através da coleção de recortes de jornais e miniaturas que solicitavam ao pintor ou escultor. Além disso existem estratégias dos artistas para conseguir conduzir a atenção do seu observador que passam pela imprensa, o marketing e gastronomia.

Além desse contingente de fundadores de novas escolas de arte e artistas profissionais e seus agentes, é possível seguir um processo de reprodução educacional ativo, que enveredou para a reprodução da arte, através da arte-educação oferecida na rede pública e particular do ensino dos cursos fundamental e médio, no qual se envolveu o maior contingente dos ex-alunos do Instituto de Belas Artes. A partir da Constituinte de 1946[1633], existe uma genealogia toda na legislação brasileira para abrir e amparar essa ação do egresso do Instituto, num espaço institucional favorável à arte. Essa genealogia se consolidou e culminou na lei federal n° 5.692 de 11 de agosto de 1971: Lei de Diretrizes e Bases (LDB), discutida pelo legislativo e com permanentes consultas no espaço jurídico-curricular do CFE. A sua implementação efetiva teve de ser interpretada pelos docentes de arte[1634] devido a falta de recursos teóricos e práticos, de um histórico da presença formal da arte[1635] nesse nível e com naturais resistências de outros saberes concorrentes já consagrados sob a alegação de que '*não contavam'* no vestibular ao curso superior.

### *6.2.1 – Os egressos das Artes Plásticas do IBA-RS na educação geral*

Insiste-se que o objetivo da presente tese não é avançar em direção à administração da Educação Geral institucional[1636]. Julga-se demasiado amplo e desafiador incluir o estudo da homeostase administrativa entre a arte e a Educação Geral. Neste espaço verifica-se aquilo que Kern resumiu (1996: 232), a partir de Bourdieu, ao afirmar que "*o sistema de ensino cria uma certa defasagem entre a arte praticada e a educação artística, sendo essa banalizada e racionalizada por necessidade de inculcação*". Diante desse fato, observa-se apenas alguns dados que

---

[1633] - A Lei de Diretrizes e Bases (LDB) decorre da abertura política, posterior ao Estado Novo e da Constituição de 1946, retomando os estudo promovidos pela ABE em 1928. Assim se compreende a exposição de motivos para a LDB em 28.10.1948 e o parecer de Clemente Mariani enfoca o princípio da autonomia*{105DB}*. A LDB recebeu um amplo arcabouço jurídico pela lei n. 4024 de 1961 e foi especificada pela Lei em 11.08.1971 durante o regime militar. Teve uma nova versão pela Lei nº 9.394 em 20.12. 1996 que a tornou coerente com a Constituição brasileira de 1988. Ver :Ana Mae Barbosa «Arte Educação» in ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil . São Paulo : W.M. Salles, 1983, pp.1085-1095.

[1634] - Ensino: IIIº Seminário Estudo das Licenciaturas AESUFOPE *{ 166 Ensin}*.

[1635] - Em especial o ensino médio foi completamente distorcido pelo seu objetivo único da preparação para o 'vestibular' ao ensino superior e que deslocou desse ensino médio qualquer saber humano, como arte, línguas clássicas, filosofia... em função desse 'vestibular' pontual.

[1636] - Concebe-se esse caminho com as suas necessidades e as suas exigências da formulação de projetos no campo da administração escolar formal como atividade indispensável, mas esse tema não cabe à presente tese que enfatiza e recorta as expressões da autonomia da arte.

o egresso do Instituto encontra nesse ambiente. Ele deveria ser um ambiente profissional qualificado, mas é o lugar do confronto entre o artista-docente e do amador-docente improvisado. Desse confronto salta uma reflexão em relação as conexões entre o artista-amador-docente e o artista-profissional-docente, no sentido em que Maritain (1961: 52) e Duchamp (1991: 237) distinguem o artista profissional e o artista amador.

Ao percorrer a genealogia das diversas formas e teorias do ensino das Artes Plásticas, no contexto da educação institucional geral brasileira, fica clara a falta de uma homeostase equilibrada entre os contrários da ênfase intelectual, ou ênfase no intuitivo experimental. Nessa oscilação entre os extremos intelectuais e intuitivos, também se constata a falta de um apoio numa estrutura bem equilibrada, no conceito de Wright Mills (1975 315). A ênfase ao intelectual na arte foi tônica do Brasil sob a hegemonia de experimentos pedagógicos vindos da França[1637]. Do lado oposto registra-se a ênfase do intuitivo na arte na pedagogia no Brasil ao se disseminar o experimentalismo e o behaviorismo americano.

Durante o primeiro século da independência política brasileira o ensino das Artes Plásticas traduziu-se na ênfase do Desenho Geométrico e do Desenho Artístico, proveniente da cultura intelectual francesa, como se evidenciou na Escola de Artes do ILBA-RS. A partir da primeira metade do século XX fez-se sentir a presença americana, quando pedagogos como Nereu Sampaio, Fernando Azevedo e Anísio Teixeira adotaram as teorias e formas do pragmatismo de John Dewey (1859-1952)[1638]. Nos EEUU os experimentos pedagógicos de Dewey, que incluíam a arte, foram continuados pela obra conceitual de Lowenfield apoiada no psicólogo Guilford e apropriados no Brasil pela Escola Nova. Paralelamente ocorreram experiências, sem uma área bem demarcada, a partir da evolução cognitiva dos suportes conceituais que

[1637] - No Brasil essa vertente pode ser rastreada a partir da Missão Artística Francesa (1816). Mas a ênfase das artes plásticas no Desenho e o seu significado, continuou como característica da formação de docentes na França onde gerou uma tradição que Monnier caracteriza (1995, p. 236) como "*o mais decisivo é a criação de um corpo de professores de desenho, e cujo recrutamento coloca em ação um sistema de dois degraus que segue a hierarquia das duas categorias de emprego então representadas pelo liceu e o colégio como também é o compromisso entre as capacidades dos candidatos disponíveis egressos das escolas de belas artes e as hipóteses de uma integração completa da formação de professores de desenho num sistema universitário de licenciatura e de especialização*"..

[1638] - Souza evidencia (1996, p.64) a evolução da ESDI-UERJ, na qual predomina o estudo do objeto com uma determinada função. Souza percebe ali a influência americana, pois "*John Dewey foi influenciado por William James. Os termos 'atividade', 'processo'e 'desenvolvimento'significam questões centrais de sua teoria. 'Experimentalismo' e 'instrumentalismo', foram outros termos-chave de suas idéias*".

Jean Piaget propõe. Os conceitos relativos à educação pela arte, sob a influência britânica de Herbert Read, apropriados no Brasil pelas Escolinhas de Arte[1639], frente às quais se encontrava Augusto Rodrigues. A Escolinha de Artes do IA-UFRGS foi fundada e colocada em atividade a partir de 1959 pelos ex-alunos sob a inspiração de Augusto Rodrigues, através da ação de Fernando Corona, Alice Soares, Iara Rodrigues, entre outros.

A crítica que é possível fazer, dirige-se ao uso de procedimentos didáticos superficiais e de rápido esgotamento da '*pedagogização'* das artes, nas palavras de Ana Mae Barbosa (1983: 1090). Verifica-se isso na carência de registros científicos, na circulação restrita e em pequenas comunidades de iniciados das experiências da elaboração de teorias pedagógicas e sua aplicação no Brasil[1640]. No IBA-RS, esses estudos eram realizados por meio da licenciatura em Educação Artística, na forma de uma especialização posterior a essa graduação, comandada pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras. Nesse espaço, esses estudos estavam sob a orientação de Olga Paraguassu, uma ex-aluna de Libindo Ferrás e de Francis Pelichek, sendo responsável pela introdução da arte nas origens do Colégio de Aplicação, além das aulas no Colégio Júlio de Castilhos onde ela era titular da cadeira de Desenho.

A graduação em Artes Plásticas sempre foi mantida como prioritária, tanto na EA, como no CAP, apesar das comprovadas dificuldades para a profissionalização do artista plástico. Essa prioridade seguia o argumento que havia necessidade de uma experiência estética efetiva e a mais completa possível para realizar a escolha ou para a profissionalização em arte como no magistério[1641]

Para exemplificar o resultado da prioridade na experiência estética efetiva, tomam-se como índices alguns ex-alunos da Escola de Artes. É o caso de Francisco

---

[1639] - A repercussão e a importância das Escolinhas de Arte no Brasil forma comentados por Durand que afirma (1989, p.113) "*depois que iniciou (1948) seus cursos de formação de professores, a Escolinha de Arte do Brasil teve uma enorme influência multiplicadora. Professores, ex-alunos criaram escolinhas de arte por todo o Brasil e, usando argumentos psicológicos, começaram a tentar convencer a escola comum da necessidade de deixar a criança se expressar livremente usando lápis, pincel, tinta, argila*". Esses cursos, segunda Ana Mae Barbosa, foram oferecidos às Secretarias da Educação dos estados brasileiros, sendo o Rio Grande do Sul um dos destaques na sua rápida difusão nos centros mais populosos .

[1640] - Principais fontes para o estudar o contexto da educação escolar de artes plásticas no Brasil das décadas de 1980 e 1990 ver AMARAL, (1984 1993), BARBOSA (1991) e OSTROWER (1987 e 1990).

[1641] - O Estado contemporâneo ao contemplar o fato artístico, através da prática administrativa, mesmo nos Estados mais avançados isso se torna um contra-senso nas palavras Monnier que pergunta (1995, p. 321) "*como esses pintores sem alunos poderiam ser consagrados pelo Estado como mestres, se o Estado se recusa a qualquer intervenção no domínio reservado à formação dos artistas?*"..

Bellanca[1642], que foi o primeiro estudante formado como professor pela EA do ILBA-RS, depois seu docente e que fez carreira como funcionário da prefeitura de Porto Alegre, onde teve condições de colocar no espaço do serviço público o que havia aprendido na Escola do ILBA. Manteve vinculo permanente com a vida acadêmica, ajudando aos médicos, aos escritores, aos arquitetos, aos escultores e comunicadores pelo desenho e ilustrações de suas obras. Outro, que a população da época conheceu, sentava-se nas arcadas da Igreja do Rosário de Porto Alegre para fazer retratos publicamente[1643] e ao mesmo tempo ensinar a técnica de pintura para pequenos grupos de alunos aos quais repassava o ensino que tinha recebido nas aulas de Libindo Ferrás e de Francis Pelichek. Tratava-se de Francisco Brilhante (1901-1987)[1644] que ingressou, como aluno gratuito nas aulas de Pelichek, no ano em que esse foi contratado. Ele é considerado um precursor de uma geração de pintores de rua em Porto Alegre. Um dos colegas de turma de Brilhante, na Escola de Artes, foi Di Francesco[1645] que se celebrizou pintando cartazes para as casas de cinema e quadros que Fernando Corona remetia para o universo da arte primitiva.

---

[1642] - O acervo das obras de Francisco BELLANCA foi doado em março de 2001 pela sua neta Tânia Bellanca Torres Guedes à Câmara Municipal. Esse material ilustra a teleologia imanente do ILBA-RS no projeto civilizatório e expresso no seu currículo inaugural da sua Escola de Artes. No Estatuto do Instituto Livre de Bellas Artes de 1908: "***a ESCOLA de ARTES, compreendendo a pintura, a escultura, architectura e as artes de applicação industrial***". Ao ler a relação das diversas peças do acervo de Francis BELLANCA é possível ilustrar concretamente todas as áreas colocadas como fins do Instituto na sua Escola de Artes. Quanto ao projeto universitário, essas obras de Bellanca visualizam teses de doutorado da Faculdade de Medicina, desenham obras de Engenharia, Arquitetura e Urbanismo, representam obras gráficas para ilustram textos literários, jurídicos e de heráldica (Escudo da cidade de Porto Alegre).

[1643] - Prática que em Paris possui uma história que se perde no tempo. Em Porto Alegre possui a sua origem na prática de Francisco Brilhante.

[1644] - Ver Imagens - 1 – Personagens **[ F1.020.a]** Francisco Brilhante Correio do Povo 106 n.182.31.2001

[1645] - Ler **FRANCESCO**, José de. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre; s/editora. 1961.

### *6.2.2 – As interações na universidade entre os agentes da filosofia e os da arte*

O número das disciplinas teóricas no Instituto de Belas Artes não parou de crescer a partir de 1936. As próprias correntes estéticas encarregaram-se de reforçar na sociedade essa tendência mais conceitual da arte em detrimento no início da oficina, e depois do clássico atelier das artes plásticas. Assim, o minimalismo e as correntes conceituais dependem cada vez mais do discurso, ou como resume Didi-Hubermann '*é a ordem do discurso que conduz, na história da arte, todo o jogo da prática*' (in Chalumeau 1997, p. 157). As ex-alunas do Instituto, Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos enveredaram para as intervenções da arte comandadas pela palavra. Toda uma geração de artistas sulinos seguiu por esse caminho que se afirmavam nessa atualização das artes plásticas em Porto Alegre[1646]. A instituição foi colocada diante da escolha entre o conceito da arte como representação e sentido próprio ou da arte como função através das disciplinas de Técnicas Industriais ou de Cerâmica Aplicada[1647]. Diante dessa escolha, é freqüente o recurso ao campo conceitual da arte, trabalhando dialeticamente, com Hegel (1946:33), entre a **ação** empírica da arte e a atividades **especulativa** geral[1648]. A reflexão em relação à ação permite a consciência do processo no qual está envolvido o artista.

A Filosofia institucionalizada oportunizou, na universidade local, a ampliação do campo conceitual e a entrada de um ator que pleiteava nela a sua hegemonia. A Filosofia ao estabelecer a hegemonia universidade local foi, de um lado, um complicador[1649] do retorno do IBA-RS e, do outro lado propiciou contribuições inestimáveis para a renovação e a ampliação da competência da arte, nessa mesma

---

[1646] - **CARVALHO,** Ana Albani de. **"Nervo Ótico"e Espaço NO":** a diversidade no campo artístico Porto Alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais IA-UFRGS, 1994, 295 fls. + anexos. (dissertação)

[1647] - Programa do Curso de Iniciação nas Artes Industriais *{159Progr}* e Programa de Cerâmica –Terra Cota Profª Maria Anita Linck *{160Progr}*.

[1648] - Essa relação dialética, entre arte e Filosofia, foi apontada por Hegel, quando afirma (1946, p. 33) que "*há dois métodos distintos e opostos para seguir na indagação sobre arte. Um é empírico e histórico: tenta obter do estudo das obras primas das artes às regras, críticas e os princípios artísticos. O outro é racional e a priori: eleva-se diretamente ao ideal e deduz dele as leis gerais. Aristóteles e Platão representam ambos os métodos. O primeiro conduz a uma teoria estreita, incapaz de compreender a arte na plenitude. Segundo isolando-se nas alturas da metafísica, Não sabe descer de lá para se aplicar às artes particulares e aprecia suas obras. O verdadeiro método consiste na reunião destes procedimentos, na sua conciliação e emprego simultâneo. Ao conhecimento positivo das obras de arte, devem unir-se a reflexão filosofia e a capacidade de compreender suas características e leis imutáveis"*.

[1649] - Armando Câmara procedia da Filosofa e como reitor teve posições intransigentes com a arte.

universidade. Para entender essa contradição, é necessário se reportar ao fato e que, em 1931, o modelo almejado pelo legislador da universidade tinha como núcleo a Educação, Ciências e Letras[1650]. Essa Faculdade era prevista na Universidade de Porto Alegre, reunindo disciplinas dispersas em diversos cursos superiores isolados[1651]. Na formação da UPA, não houve aproveitamento de qualquer disciplina oferecida no IBA-RS[1652] para a constituição de sua Faculdade de Educação, Ciências e Letras, coordenada pela Filosofia, pois a arte só poderia ser autorizada ali, na medida em que tivesse nítida função **coletivizadora**[1653], na concepção de Francisco Campos[1654].

A Filosofia legitimou a sua tarefa de tomar a hegemonia na universidade no discurso de frear a ciência exata[1655], apontando caminhos mais construtivos nas aplicações da tecnologia após a Segunda Guerra Mundial. O pensador brasileiro necessitava construir, ao mesmo tempo, uma forte coerência interna para desmontar a política do Estado Novo. Esse novo pensador deveria constituir um núcleo competente de um corpo teórico capaz de denunciar e resistir as concepções totalitárias derrotadas nos campo de batalha[1656].

---

[1650] - O ministro Francisco Campos que implantou a universidade no Brasil, segundo Fávero (1980, p, 49) se preocupava especialmente com a sua reprodução, assegurada por um seguro controle. Assim "*Campos tinha duas grandes ambições com suas reformas de Ensino: a criação da Faculdade de Educação, Ciências e Letras e a instauração de uma verdadeira inspeção de ensino*"..

[1651]- "*Art. 2º - A Universidade de Porto Alegre (UPA) foi constituída dos seguintes estabelecimentos oficiais:a - Faculdade de Medicina com as suas escolas de Odontologia e Farmácia; b)- Faculdade de Direito, com a sua Escola de Comércio c)Escola de Engenharia; d)- Escola de Agronomia e Veterinária: e)- Faculdade de Educação, Ciência e Letras; f) Instituto de Belas Artes*". No projeto da UPA de 1934, a Faculdade de Educação, Ciências e Letras, constava apenas com existência virtual para efeitos legais. Ela foi aprovada, nas concepções de Francisco Campos, pelo Conselho Universitário da UPA, no dia 16.12.1937 ( Silva et Soares, 1992, p.56 e p. 70), portanto depois da renúncia do jurista André da Rocha. A Educação e as Ciências Humanas e as Letras foram mobilizadas para constituir o espaço da Faculdade de Filosofia *{158bFilos}* a qual depois passaram a ser subordinadas.

[1652] - Essa ausência de disciplinas oferecidas pelo Instituto às demais unidades da universidade, poderia significar mais um argumento a favor da sua exclusão da universidade local em 1939.

[1653] - O ministro Francisco Campos tolerava na arte apenas como uma função, conforme as suas próprias palavras registradas por Fávero (1980, p.149) "*O ensino da música só deve interessar ao Estado enquanto a música constituir uma função da cultura, organizando, traduzindo, dando forma, expressão e estilo a estados da alma coletiva*".

[1654] - Gandini registra (1995, p.129), ao estudar a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, que "*Francisco Campos teve uma atuação decisiva tanto do ponto de vista da efetivação da reforma das instituições legais e da modernização da máquina administrativa do Estado, quando da elaboração de obra de caráter teórico que sustentaria e procuraria legitimar as decisões adotadas*".

[1655] - A Filosofia apontava uma nova ordem nas palavras de Oscar Machado e reforçada por Elpídio Paes. In Silva et Soares, 1992, pp. 66/ 9

[1656] - Pécaut percebe o esforço necessário depois do Estado Novo (1990, p. 97) quando "*em 1945, o debate intelectual girava em torno da questão de 'democratização'. Como demonstra o Congresso dos Escritores, parecia se formar um amplo consenso. Não livre de mal-entendidos nem de segundas intenções*" .

Como não se incluía a arte, nessa concepção de universidade comandada pela Filosofia, o Instituto foi mais uma vez rejeitado por um reitor-filósofo no final da guerra. Em compensação, a arte também possui, na sua teleologia imanente, o seu projeto de hegemonia sobre os outros saberes, como um reitor da UFRGS, cuja origem acadêmica era o campo da Física[1657], expressou esse projeta da arte. A Filosofia se antecipou constituindo o seu próprio espaço de arte em 1958, quando ativou o seu Departamento de Artes Dramáticas a partir do seu Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia.

Essa busca de hegemonia da Filosofia e dos Estudos Gerais estava fadada ao fracasso[1658] na universidade brasileira como se viu ao longo da década de 1960[1659]. Nessa época, sob os olhares vigilantes do '*macartismo triunfante'*, criaram-se argumentos para destruir a experiência de uma Universidade orientada pela Filosofia[1660]. O desmantelamento do Departamento de Arte Dramática em pleno funcionamento[1661]. foi a destruição planejada de uma experiência da Filosofia nas artes. Acabou triunfando a segurança administrativa das ciências exatas, com a promessa de espetaculares progressos materiais originários de uma tecnologia

---

[1657] - Numa reunião da SBPC na Faculdade de Economia da UFRGS e num projeto denominado "*Ciências as Seis e Meia*" para a qual fora convidado a dar o seu depoimento, sobre o papel da ciência na Universidade, o Reitor Gerardh Jacob saiu em defesa da arte. Ele contrapunha a UFRGS a uma universidade confessional, onde a unidade pela qual se constitui esse tipo de universidades seria a sustentação do Instituto de Teologia, enquanto a universidade leiga teria como fim último à sustentação da arte.

[1658] - Os historiadores da UFRGS Silva et Soares registram (1992, pp.187/8) o fracasso de uma visão mais ampla relativa à universidade brasileira, pois *"os estudos gerais que sempre foram à essência da universidade, desde sua origem na Idade Média, constituem, no Brasil, a mais recente criação do ensino superior. Mas as faculdades de filosofia não conseguiram lograr, entre nós, nem a função integradora do 'Colege' norte-americano, núcleo básico e centro de apoio das escolas profissionais, nem tampouco a importância cultural das faculdades de ciências e letras das universidades do continente europeu de feição predominantemente humanístico"*.

[1659] - Os expurgos ocorridos na UFRGS após 1964 são mínimos nas ciências exatas. Eles ocorreram onde se havia constituído um arco de alianças entre a criatividade da arte e do pensamento questionador da Faculdade de Arquitetura, Letras e Filosofia.

[1660] - Souza resenha o Golpe de 1964 e a resistência, escrevendo (1996, p. 101) *"em 15 de abril assumiu a Presidência o marechal Castello Branco, eleito indiretamente no dia 11 pelo Congresso já parcialmente expurgado das esquerdas. No mesmo dia o presidente aplicou os dispositivos do Ato Institucional, ainda sem número, instrumento jurídico punitivo que ao fim do ano, apresentou o seguinte balanço: 1 - Suspensão dos direitos políticos por dez anos de 378 pessoas, entre elas os ex-presidentes da República, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart, e 55 membros do Congresso. 2 - Demissão de 10 mil funcionários públicos e cerca de 5 mil pessoas sob investigação policial-militar. 3 - Apenas em São Paulo o DOPS, aprendera 24.607 livros de 25 autores diferentes e considerados comunistas. 4 - Uma Comissão Geral de Investigação vasculhava o país à procura de corruptos e subversivos. 5- As prisões na Guanabara ficaram tão cheias que dois navios foram transformados em presídios provisórios. A nova ordem assustou, mas não inibiu, tanto as atividades culturais como o movimento estudantil"*.

[1661] - Na UFRGS, o maior contingente de professores expurgados pelo Golpe de 1964, foi justamente da Faculdade de Filosofia. Entre eles estavam aqueles que se dedicaram ao seu Departamento de Arte Dramática. Já no ano do Golpe foi aposentado Ernani Maria Fiori, Em 1969 são atingidos Ângelo Ricci, Ernildo Jacob Stein, e Gerd Alberto Borgheim. Além deles foram afastados por aposentadoria compulsória João Carlos Brum Torres, Leônidas Xausa, Victor de Brito Velho, Carlos Brito Velho, Carlos Roberto Velho Cirne Lima, Joaquim José Barcellos Felizardo, Dioniso de Oliveira Toledo, Reasilvia Kroeff de Souza e Maria da Glória Bordini.

nacional[1662], apesar de todos os esforços dos filósofos, sustentados pela estética do teatro.

Enquanto isso, a presença da arte no campo institucional da arte na universidade presta-se a múltiplas mediações e manipulações administrativas. Ela pode ser remetida a institucionalizar todas as manifestações da arte numa única unidade acadêmica ao modelo do '*Institut de France*'. Ou então a arte ser subdividida e loteada, onde cada manifestação cultiva ciumentamente a sua individualidade e identidade própria. O IBA-RS, desde a sua origem, apostou na primeira alternativa, mantendo a interação permanente entre as diversas manifestações da arte. Esse fato parece ter sido reforçado recentemente pela tendência à interdisciplinaridade[1663]. Contraditoriamente a instituição de arte, só atingiu esse objetivo ao se tornar competente cada setor interno do campo das artes. Essa observação mostra a importância do momento da concepção e da gênese estrutural da instituição voltada para artes e por isso o IBA-RS não ficou nos extremos das escolas isoladas, de manifestações de arte fragmentadas, nem aceitou formar uma instituição xifópaga. Manteve a sua originalidade na diferença em relação as suas congêneres regionais do Rio de Janeiro e da Bahia, onde cada manifestação tem a sua escola isolada[1664].

No seu regresso à universidade local, uma das maiores conquistas do Instituto de Artes, foi manter a autonomia das manifestações da área de artes e, ao mesmo tempo, administrá-las numa única unidade institucional. Não aceitou formar a Escola de Artes, integrando as Letras e as Artes, que uma portaria[1665] lhe impunha autoritariamente. A época do regime militar foi pródiga nessa prática xifópaga[1666], com

---

[1662] - A reforma universitária foi conduzida a '*manu militari*', a partir de 1968, novamente concentrado no poder executivo hipertrofiado alimentado pela '*negociação do futuro*' da '*universidade como instrumento do desenvolvimento nacional*'. Em conseqüência do golpe de 1964 e da Reforma de 1968, desmembrou-se da Faculdade de Filosofia o Departamento de Arte Dramática e se remeteu ao Instituto de Belas Artes, pela portaria da Reitoria nº 824 de 18 de setembro de 1970. Esse foi temporariamente descaracterizado pela denominação de Instituto Central de Artes, com o Departamento de Artes Visuais (DAV), de Música e o Departamento de Arte Dramática (DAD) Corte Real, 1980, p.200ao estilo formal da universidade americana. Ver a natureza, a defesa e as novas designações universitárias sugeridas por: **ATCON**, Rudolph P. **ATCON e a Universidade Brasileira.** (Coordenação de José Serrano). Rio de Janeiro: Techné**.** 1974, 322 -

[1663] - Pontus Hulten ressalta que "*sabemos hoje que o fechamento entre a arte, a literatura, à ciência e a vida é uma noção que não pertence ao futuro e que as instituições antigas nem sempre tem possibilidades para se transformarem*". in Monnier, 1995, p. 365

[1664] - Além da UNICAMP- Campinas-SP - uma das poucas universidades brasileiras que mantém o seu Instituto de Artes com três departamentos autônomos entre si – Artes Visuais - Música e Artes Cênicas - é a Universidade de Brasília (UnB) criada em 1962, ano em o IBA-RS voltava para a universidade local. http.//www.arte.unb.br. 04/02/2001

[1665] - Portaria nº 824 de 18.09.1970 da reitoria da UFRGS.

[1666] - Essa criação de faculdades xifópagas, principalmente aquelas vinculadas à comunicações, pode ser atribuída à lógica da inserção da universidade na rede da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais promovido pelo regime militar. Ortiz

inúmeras Faculdades de *Letras e Artes*, nas quais a arte figurava apenas como um registro de uma marca de propriedade, mas que na prática não funcionava[1667]. As decisões, nessas instituições xifópagas, não são tomadas por artistas e nem ao menos por pessoas que se constituem amadoras. Ignorar esse risco de a arte aceitar o papel passivo de uma função a serviço dos objetivos de outros saberes, a coloca na permanente ameaça de ser excluída novamente pelas portas do fundo de um sistema universitário eclético e desequilibrado.

Evidencia-se a originalidade do IBA-RS, desse modo, na sua caminhada para integrar a universidade, sem deixar de apontar e de buscar a totalidade da Universidade de Arte. Esse paradigma, defendido por Tasso Corrêa entre 1947 a 1958, tem o mérito de chamar a atenção para a interação necessária das diversas manifestações da arte autônomas em si mesmas. Mas ele é portador de problemas administrativos semelhantes e que não podem ser atendidas apenas gerencialmente[1668] por uma universidade que possui outra composição eclética de valores, em conflitos irreconciliáveis entre si.

### *6.2.3 –A Arte Dramática se origina na Faculdade de Filosofia.*

O Instituo de Artes recebeu o setor da Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da UFRGS. Vários artistas plásticos e músicos já haviam atuado no Curso de Arte Dramática, antes de 1970, quando ele foi integrado ao Instituto.

Na Faculdade de Filosofia da UFRGS havia os setores da Educação, das Ciências e das Letras. Esse último concebeu, no final do ano de 1957[1669], o Curso de Estudos Teatrais (CET) e o Curso de Arte Dramática (CAD). Aos amadores

---

(1994, p.83) percebeu que "*durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, ao nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nessa fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa*"

[1667] - Os cursos xifópagos foram criados, na maioria das universidades brasileiras, em particular durante o regime militar, nos quais se unia arte com comunicação, arte com letras e arte com humanidades em geral. Na maioria desses casos resultaram unidades ou centros onde a administração e o poder ficavam na iniciativa da comunicação, letras ou das humanidades, bloqueando ou ocupando a competência e as normas típicas da arte. A lógica desses cursos xifópagos restringe-se ao gerenciamento impessoal do campo artístico ao lado de uma competência externa concorrente. O mínimo que é possível dizer que, nesse tipo de instituição, a arte perde a sua autonomia.

[1668] - Retorna-se aqui à expressão usada pelo ex-reitor (1994-1998) da UFMG. Prof. Tomas A. da MOTTA e SILVA, numa conversa informal com o autor em 21.06.2000, onde condenava o reducionismo da circulação do poder da arte no interior de uma universidade democrática.

[1669] - Documentos do Curso de Arte Dramática (CAD) Fac. Filosofia*{155DOC}*

interessados na arte teatral em geral o CET oferecia o Curso de Cultura Teatral, enquanto o CAD era destinado aos profissionais e aos interessados no Teatro em nível formal e de graduação[1670].

O Curso de Estudos Teatrais foi criado no dia 30 de dezembro de 1957 por uma resolução do Conselho Universitário da URGS. Começou a funcionar em 1958, na sede da Faculdade de Filosofia. Nesse ano, ele contou com os professores Ângelo Ricci, Guilhermino César, Madeleine Ruffier, Tony Seitz Petzold, Ruggero Jacobi, entre outros. Nesse mesmo ano, Zbigniew Ziembinsky realizou 12 aulas ao lado de Gerd Bornheim. Os cenários dos espetáculos do final do ano foram assinados pelo artista plástico Nelson Boeira Faedrich. O curso também se preparou para intervir na Rádio da UFRGS que começou a funcionar durante esse ano.

O Curso de Cultura Teatral para amadores era ministrado ao longo de dois anos letivos. As suas disciplinas eram: a) Teoria Geral do Teatro, b) História da Literatura Dramática, c) História do Teatro Português e Brasileiro. O estudante não precisava submeter-se nem ao vestibular, nem aos exames finais[1671].

O aluno que optava em profissionalizar-se, fazia exame vestibular de seleção ao Curso de Arte Dramática (CAD). Depois freqüentava durante três anos, tanto as disciplinas do Curso de Cultura Teatral, como as disciplinas específicas de Interpretação, Elementos de Mímica e Dança e Técnica da Voz. A Cadeira de Interpretação fazia exames públicos sob a forma de espetáculos teatrais, além dos exames normais de final de ano.

O Curso de Arte Dramática mudou-se, em 1959, para uma sede própria e exclusiva, situada na rua Venâncio Aires, nº 646. Ali o Curso contou com as presenças de Augusto Boal e Sabato Magaldi, ao lado dos professores regulares como Ângelo Ricci, Gerd A. Bornheim, Guilhermino César, João Francisco Ferreira, Ruggero Jacobi,

---

[1670] - O que segue são informações retiradas de uma série de prospectos que acompanhavam a partir de 1958 os exames públicos de Interpretação. Neles consta o Regimento do Curso de Estudos Teatrais da Faculdade de Filosofia da URGS 1958 - Teatro: exames públicos do curso de Arte Dramática F. Filosofia*{130Teatr}* 1959 - Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática -F. Filosofia, , *{140Teatr}* - Teatro: Curso de Arte Dramática 'o Telescópio' Jorge de Andrade *{142Teatr} 1960* Relatório do Curso de Arte Dramática*{143Teatr} e {147Teatr}.*

[1671] - *O* Relatório de 1964 do Curso de Arte Dramática, registra que *"essa liberdade de circulação tornou-se polêmica devido ao aproveitamento de ingresso na Universidade de pessoas que apenas desejavam o estatus universitário"*. Um dos problemas apresentados no relatório era *"o êxodo dos alunos da 1ª série, deve-se, entre outras causas, a que alguns alunos ingressam no CAD visando, não a sua formação teatral, mas a consecução de vantagens materiais através de sua condição de estudantes da UFRGS" {152bRelat}*

entre outros. Ruggero Jacobi dirigiu a 'Eletra' e Sílvio d'Amico apresentou Carlo Gozzi, com tradução de Ruggero Jacobi. Os cenários dos espetáculos do final desse ano tiveram a assinatura de Francisco Riopardense Macedo. A música original era de Bruno Kieffer com a gravação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre dirigida por Pablo Komlós. Essas montagens levaram os alunos para Montevidéu, Santos, São Paulo e ao Rio de Janeiro, onde conquistaram prêmios.

O diretor da Faculdade de Filosofia, Luis Pilla, apresentou o curso, na folha de rosto dos prospectos das peças dos exames públicos de 1958/9[1672], com essas palavras.

> *"Estão aí, pois, a nosso ver, as grandes vantagens que o Curso de Arte Dramática trará ao Estudo das Letras e a missão cultural da faculdade e chegamos também, ao segundo ponto de nossa declaração, isto é, a certeza de que o Curso de Estudos Teatrais ajudará a atender às necessidades culturais e artísticas do meio rio-grandense. De um teatro feito com sentido e dignidade poder-se-ia muito obter, a começar pelo arejamento das imaginações provinciais, criar um novo público novo leitores, novas sensibilidades, pessoas com melhor sentido das coisas e da vida, alertas mais tocáveis, com mais humanidade. Não é isto o que o teatro faz, o que a arte produz?".*

Nesse texto percebe-se a mesma teleologia imanente que orientava as artes para um projeto civilizatório, designada aqui de '*missão cultural'*. O Curso emergente conseguiu uma integração das artes entre si, evidenciado na soma de todas elas no palco. O Curso de Cultura Teatral funcionou como curso técnico médio, mas não sobreviveu muito tempo. A área passou a se estruturar, ao redor do curso superior e regular de Arte Dramática, que por sua vez foi dividido em graduação e licenciatura. É o que se depreende da leitura do projeto de regimento[1673] de maio de 1965. "*Art. 3º - O CAD manterá em funcionamento, dentre os cursos superiores, os de diretor de Teatro e de Professor de Arte Dramática e dentre os cursos técnicos de nível médio, o de formação de atores".*

---

[1672] - 1958 Teatro: exames públicos do curso de Arte Dramática F. Filosofia***, {130Teatr}*** 1958 Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática -F. Filosofia***{140Teatro} e*** 1960 - Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática -F. Filosofia. ***{143Teatr}***

[1673] - Documentos do Curso de Arte Dramática (CAD) Fac. Filosofia. Lothar Hessel, relatório ao Diretor da Faculdade de Filosofia***{155DOC}***

O Diretor do CAD estava subordinado à direção da Faculdade de Filosofia, pelo Regimento dos Estudos Teatrais de 1958[1674], nos seus artigos 3° e que o artigo 50 repetia[1675], sendo o seu primeiro diretor Ruggero Jacobbi, entre 1958 e 59[1676].

Em 1965, existe uma proposta de autonomia do CAD com vinculação direta à Reitoria[1677]. O Professor Hessel justificava essa medida, em uma nota, devido à distância burocrática entre a competência da Faculdade de Filosofia e da nova área emergente[1678]. A seguir o professor Lothar fez uma curiosa revelação sobre a origem efetiva e informal do curso ocorrida no Curso de Letras durante o ano de 1957

> *"O C.A.D. já funciona, sob certos aspectos, como entidade à parte, com Direção, Secretaria, Biblioteca, Sistema Didático, Concurso de Habilitação, formaturas, sede própria, e ainda com resultados práticos (espetáculos públicos) que vão além das formaturas anuais da Faculdade de Filosofia em cujo Curso de Letras foi engendrado, pelos múltiplos e devotados cuidados maternos que lhe proporcionou".*

É possível recuperar o pensamento dos estudantes do CAD do Centro Acadêmico de Arte Dramática[1679], através de um jornal mimeografado, denominado 'O Solar'[1680] .

A Dança foi um setor das artes no qual o Instituto não conseguiu avançar. No AGIA-UFRGS, foram localizados raros vestígios de iniciativas referentes a essa

---

[1674] ***- Regimento do Curso de Estudos Teatrais da Faculdade de Filosofia da URGS in Exames Públicos do Curso de*** **Arte Dramática**. Porto Alegre- URGS- Faculdade de Filosofia - Curso de Estudos Teatrais, 1958, p. 15/17.

[1675] - "*Art. 50 – O diretor do CAD será professor efetivo da Faculdade de Filosofia, indicado pelo CAD e designado pelo Diretor da Faculdade*".in Teatro: exames públicos do curso de Arte Dramática F. Filosofia. ***{130Teatr}***

[1676] - Jacobi foi seguido, entre 1960/63 por Ângelo Ricci. O terceiro foi Lothar Hessel entre 1964/65 e entre 1966/8 o cargo foi ocupado por Gerd Bornheim. Eles eram eleitos entre os seus pares da Faculdade de Filosofia e designados pelo seu diretor para exerceram os seus mandatos. In «25 anos de atividade da Faculdade de Filosofia 1942-1967» . Porto Alegre: UFRGS, 1967, p.27 *{158b. Fil}.*

[1677] - O seu diretor Prof. Lothar Hessel, num ofício, do dia 16 de agosto de 1965, dirigido ao diretor da Faculdade de Filosofia da UFGRS Ary Tietböhl, solicitou essa autonomia nos seguintes termos: *"e) com base no dispositivo na parte final do corpo do 59, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, propor a autonomia do C.A.D, destacando-o Faculdade de Filosofia, a que está atualmente vinculado, subordinando-o diretamente à Reitora da URGS*".Atas do Curso de Arte Dramática (CAD) até 20/11/1969- *{150DOC}*

[1678] - O Prof. Lothar Hessel escrevia na "*Nota. Esta medida visa principalmente à diminuição dos trâmites burocráticos, pois não só permitirá à Administração do C.A.D maior desenvoltura ao resolver suas necessidades (às vezes prementes, como pôr ocasião da apresentação de espetáculos), mas também aliviará a Administração da Faculdade de Filosofia de uma série considerável de expedientes que, em si, nada mais tem a ver com os objetivos próprios da Faculdade".*

[1679] - Esse Centro Acadêmico passou a denominar-se, depois de *Dionisos*.

[1680] - Jornal: 'O Solar' do Centro de Arte Dramática Fac. Filosofia*{156Jorn}*

modalidade. Uma delas é um projeto do prédio[1681] da Escola de Dança e Bailados da rua Riachuelo n°. 1.285, elaborado por Ernani Dias Corrêa. Além desse projeto, foi localizado um programa de exames[1682] da Escola de Bailados do Teatro São Pedro.

Para abraçar a soma de todos esses saberes reunidos, estava-se avançando para o espaço de uma universidade de artes que ganhou a sua maior visibilidade no Instituto nos acontecimentos que ocorreram ao redor da data que comemorava os 50 anos do IBA-RS.

### *6.3 – Os eventos do Cinqüentenário do IBA-RS como expressões de autonomia*

Os eventos que acompanharam a celebração do cinqüentenário da criação do Instituto constituem fortes expressões de autonomia do campo artístico institucionalizado no IBA-RS. Elas tomaram corpo nos festejos do dia 22 de abril de 1958, através do Iº Congresso Brasileiro de Arte e do Iº Salão Pan-Americano de Arte. Os eventos, que envolveram a celebração, dessa data, podem ser lidos como uma demonstração do sentido do IBA-RS no sistema de artes local e a afirmação dos seus agentes e de suas obras.

As comemorações do cinqüentenário do IBA-RS foram planejadas por Tasso Corrêa e por sua equipe a partir 1956[1683]. Os eventos deveriam dar visibilidade nacional e internacional a essas comemorações. A nacional seria com a realização do Iº Congresso Brasileiro de Arte e o IX Salão Oficial. A internacional foi acrescida depois com o Iº Salão Pan-Americano de Arte. No relatório de Tasso Corrêa, no período 1951/6[1684], constava :

> *"O Instituto de Belas Artes foi fundado a 22 de abril de 1908, comemorando, portanto, seu cinqüentenário, a 22 de abril de 1958.*

---

[1681] - **[F3. 050] e [F3. 050a].** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F3.**

[1682] - Programa para exame da Escola de Bailados do Teatro.São. Pedro*{141Prog}*

[1683] - Atas - livro II da Congregação do Instituto de Belas Artes*{094ATA}*, Ata livro III do Conselho Técnico Administrativo até 14/11/1958, *{108ATA}* Ata da Congregação de Professores. Sessões extraordinária, ata de 11/03/1959*{123ATA}* e Ata livro nº IV do Cons. Técnico Administrativo (CTA) do IBA*{128ATA}*

[1684] - Relatórios de Tasso Corrêa 1951 até 1955*{126 Relat}*

*Para celebrar essa magna data foi elaborado um programa de comemorações, como segue:*
*a) – Congresso Nacional de Arte em geral;*
*b) – publicação de anais;*
*c) – cunhagem de medalha comemorativa;*
*d) – selo comemorativo;*
*e) – IX Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande Sul*[1685]
*f) – publicação de monografias sobre os mais eminentes artistas riograndenses*
*g) – série de concertos sinfônicos, de Câmara e de solistas".*

Constituíram-se comissões internas, externas, nacionais e internacionais para colocar esse projeto em movimento. Uma amostra das atividades dessas comissões é visível já em outubro de 1957, quando Tasso Corrêa declarou:

*"Convidamos já cerca de quatrocentas entidades culturais sediadas por todo o território nacional e mais de duzentas pessoas possuidoras de credenciais que justificam sua presença na importante reunião, o sucesso do Iº Congresso Brasileiro de Arte considera-se de antemão assegurado""*[1686].

Essas entidades culturais foram motivadas por personalidades conhecidas nas diversas áreas que Tasso esperava reunir nesse 1º Congresso das Artes, em geral. Assim, os escritores foram coordenados por Érico Veríssimo, Guilhermino Cesar e Athos Damasceno. Os pintores foram orientados por Ado Malagoli e Ângelo Guido. Teatrólogos, por Bolívar Fontoura. Os arquitetos, por Demétrio Ribeiro, Ernani Dias Corrêa e Roberto Felix Veronese. Os engenheiros – arquitetos, por Edvaldo Pereira Paiva. Os musicistas, por Ênio de Freitas Castro e Paulo Luiz Vianna Guedes. Os escultores, por Fernando Corona[1687].

---

[1685] - Trata-se na realidade do VIII Salão do IBA-RS. Seria o IX se o de 1942 fosse considerado nessa numeração dos Salões do Instituto.

[1686] - Correio de Povo, 10.10.1957 (recorte do Arquivo do IA-UFRGS).

[1687] - Folder e cartaz **[F4. 037]** Logotipo: cinqüentenário do IBA-RS e **[F5. 027]** Cartaz do Cinqüentenário do I.B.A. -RS do Iº CONGRESSO Brasileiro de Arte Catálogo do 7º Salão do Instituto de Belas Artes***{127CAT}*** 1º Congresso Brasileiro de Arte: recortes de jornais***{127bCong***Boletim nº 1 do 1º Congresso Brasileiro de Arte, ***}***, ***{127cBol}*** Boletim nº 2 do 1º Congresso Brasileiro de Arte ***{127dBoll}*** e Boletim nº 3 do 1º Congresso Brasileiro de Arte. ***{127eBoll}*** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4 – F5.**

Não foi possível cumprir tudo o que se sonhara[1688]. O Congresso e o Salão Pan-Americano, Salão que não estava no plano de 1956, polarizaram as comemorações do Cinqüentenário. Através desses eventos, o Instituto buscava o seu observador e a sociedade, retribuindo, o que eles haviam depositado ali, na forma imaterial de representações da arte e, inclusive, material através dos legionários do Instituto.

Para consolidar o evento e gerar memória, o Cinqüentenário foi uma oportunidade para uma visita e uma rememoração das etapas da institucionalização da arte em Porto Alegre. Ressaltaram-se os momentos culminantes e uma visita aos documentos do passado do IBA-RS guardados no seu arquivo (AGIA-UFRGS). Muitos dos documentos do Instituto, que permitiram a construção da presente tese, foram então visitados, rememorados e fixados como referências significativas da instituição de arte de Porto Alegre. Graças a esse fato, foram hierarquizados e preservados, considerando-os formas de expressões de autonomia, tanto pela intencionalidade como pela sua transformação em eventos.

### *6.3.1 – O Primeiro Congresso Brasileiro de Arte e o Primeiro Salão Pan-Americano de Arte*

O Congresso foi planejado para toda a intelectualidade brasileira que tivesse relação com alguma forma expressão artística. Tasso Corrêa insistia que.

> *"é perfeitamente justificável a realização de um Congresso Brasileiro de Arte que reuna em memorável conclave, a intelectualidade brasileira para, num bom entendimento, estabelecer diretrizes que possam entrosar os interesses comuns, no ensino, na difusão, nos deveres e nos direitos que devam atribuídos a todos os que trabalham direta ou indiretamente no alevantamento da cultura nacional"[1689].*

---

[1688] - Assim a pretendida *'publicação de monografias sobre os mais eminentes artistas rio-grandenses'* não se concretizou nessa oportunidade. É possível interpretar algumas obras publicadas como vestígios desse projeto. Assim Ângelo Guido lançou em 1956 a sua biografia de Pedro Weingärtner, enquanto Cavalheiro Lima publicava ,nessa época os seus estudos sobre Araújo Vianna. Mas essas obras não registram, nas suas edições, a sua vinculação com o evento do Instituto. Damasceno, irá dedicar, em 1971, a sua obra relativa às artes plásticas do século XIX no Rio Grande do Sul , ao diretor do IBA-RS na época do Cinqüentenário,.

[1689] - *Correio do Povo,* 17.10.1957 (recorte do Arquivo do IA-UFRGS).

Os contatos regionais e internacionais foram realizados por associações de imprensa, de advogados e das academias de letras, que foram constituídas como porta-vozes do evento. Esses porta-vozes foram municiados com um detalhado regimento[1690] que não descuidava de projetos pontuais a serem discutidos e aprovados como propostas de resolução. Assim, dois pontos eram vitais e explícitos no Regimento "*Nas conclusões o Congresso deverá apresentar ao Exmo Sr. Presidente da República e ao Congresso Nacional um anteprojeto de criação do Ministério das Artes*[1691] *e das Universidades de Arte*".

O objetivo do Congresso era o de articular internamente o campo das artes para municiá-lo política, administrativa e economicamente para criar condições de enfrentar o espaço do sistema de artes. Os pontos fulcrais desse processo foram a busca de um espaço adequado para as artes e sua consolidação através de uma política administrativa brasileira nas artes, mais consistente na sua institucionalização das *Universidades e um Ministério das Artes*. Nessa proposta, era flagrante a esperança econômica, colocando o Estado Nacional central como salvação para as artes no Brasil.

No decorrer desse '*memorável conclave'* a intelectualidade debruçou-se sobre a arte e os problemas da cultura no Brasil, em sucessivas reuniões das comissões e das plenárias. Na concepção do grupo congregado no IBA, em abril de 1958, somente um ministério autônomo das artes reforçaria um projeto para todo o território brasileiro e não universidades isoladas de arte, ao comando do eclético Ministério de Educação e Cultura.

A idéia vinda do Sul, como era de se esperar, encontrou uma forte resistência da parte de São Paulo[1692] que não podia permitir, depois da experiência do Estado Novo, também uma hegemonia da política cultural, por parte do Rio Grande do Sul.

---

[1690] - Catálogo do 7º Salão do Instituto de Belas Artes*{127a,b, c.d, e Boletim}{127Catal}*. Catálogo do Iº Salão Pan – Americano de Arte abril-1958-maio*{127aCAT}* 1º Congresso Brasileiro de Arte: recortes de jornais*{127bCong}*Boletim nº 1 do 1º Congresso Brasileiro de Arte*{127cBolI}* Boletim nº 2 do 1º Congresso Brasileiro de Arte*{127dBolII}* e Boletim nº 3 do 1º Congresso Brasileiro de Arte*{127eBolII}*

[1691] - A proposta do *MINISTÉRIO das ARTES* do Congresso do IBA-RS precede quase um ano, a efetiva criação do Ministério '*Des Affaires Culturelles*' da França, implantado em Paris no 08 de janeiro de 1959 tendo como ministro André Malraux. (Ver Monnier, 1995: 333). Evidente que a proposta desse *Ministério das Artes* não corresponde ao *Ministério da Cultura* constituído no Brasil quase 30 anos depois.

[1692] - 1º Congresso Brasileiro de Arte: recortes de jornais*{127b Cong}*

Os artistas plásticos brasileiros foram congregados pelo VIII° Salão[1693] de Belas do Rio Grande do Sul que se somaram aos do Iº Salão Pan-Americano, cuja maior representação vinham dos países do Prata. Cada país foi coordenado pelo seu respectivo consulado. Esses, por sua vez, foram secundados por associações de classes como dos advogados, arquitetos e médicos entres outros. Mexeu com as questões culturais, levantadas por intelectuais e escritores e suas associações como é possível verificar através dos contatos feitos nos convites. Os artistas latino-americanos não podiam concretizar as trocas e os fluxos continuados de bens culturais, sem instituições comuns, além de diplomacias setoriais, sempre desconfiadas da cultura dos vizinhos e escancarada para as culturas hegemônicas. Mas, na prática, as frágeis interações ocorriam entre pessoas, sem amparo continuado em leis e instituições compartilhadas, como já foi visto nas relações do IBA-RS com o Prata, reduzindo-se a eventos como aquele do Iº Salão Pan-Americano de Arte[1694]. Os norte-americanos estavam presentes com fotos das suas pesquisas institucionais de arte. O convite, feito pelo Instituto, ao escritor Érico Veríssimo apontava para a direção da cultura americana[1695]. Os norte-americanos criaram uma hegemonia mundial por meio de sólidas instituições[1696] para as quais não regateiam recursos e aceitando, como a sua verdade, uma cultura de segunda mão[1697].

As obras de arte ocuparam os oito andares do edifício do IBA-RS, vindas de todo o continente americano[1698]. O salão de festas, localizado no 8° andar do prédio do

---

[1693] - Catálogo do Iº Salão Pan – Americano de Arte abril-1958***{I27CAT}***

[1694] - No mês seguinte, no dia 08 de maio de 1958, foi inaugurada no IBA-RS a exposição da Pintura Mexicana. Ver Pieta, 1995 pp.98 e 363

[1695] - Érico Veríssimo foi um dos criadores do Cultural Norte-Americano, instituição que prestigiou o artista sul-rio-grandense na sua galeria de artes plásticas, que evidentemente sentiam-se constrangidos diante do potencial arrasador do sistema cultural dos norte-americanos. Nas outras capitais brasileiras também foi grande a atuação do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU). Em Porto Alegre, a cultura do continente europeu enfrentou a hegemonia americana através da Aliança Francesa e do Instituto Goethe, que também mantinham galerias de Artes Plásticas.

[1696] - As opiniões sobre arte americana, mesmo na Europa segundo Monnier, (1995, p.329) são frutos do marketing, pois "*as opiniões que de repente tornaram-se favoráveis, não foram possíveis, a não ser pela propaganda dos Estados Unidos, que sobre o terreno da Guerra Fria, nas instâncias do mercado da arte e da imprensa, sabem organizar e pagar os apoios necessários às manifestações de uma arte moderna americana em Paris*". Assim não é de estranhar que vários artistas plásticos consagrados americanos tenham a sua origem no marketing visual.

[1697] - Existem títulos bibliográficos de autores americanos fazendo esse juízo, como àquele de Alvim Toffler, (1967 p.11),. Nele o autor ainda lamentava esse fato, quando já em 1964, os artistas norte-americanos da geração pop, estavam levando prêmios internacionais.Ver: TOFFLER, Alvin **Questões básicas de sociologia cultural** (2ª ed) Rio de Janeiro: Lidador, 1967, 254 p.

[1698] - Catálogo do Iº Salão Pan – Americano de Arte abril-1958 **[F4. 020]** Representação do IBA 1º Salão Pan-americano. ***{I27aCAT}*****[F4. 029]** Locatelli: Bandeirantes **[F4. 053]** Uruguai: representação no Salão 1958**.** CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

Instituto, recebeu uma série de murais, para os quais trabalharam os professores do Curso de Artes Plásticas Aldo Locatelli[1699], Fernando Corona[1700], Alice Soares e João Fahrion[1701]. Para o público de Porto Alegre, além das atividades musicais, foi oferecido o VIII Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul e o Iº Salão Pan-Americano de Arte.

Essas duas tentativas de Tasso podem ser lidas como projetos pontuais para fazer circular o poder da arte, com o objetivo da sua democratização em Porto Alegre. Mas a esperança depositada no Estado, numa articulação entre o campo intelectual e a esfera política, faziam, também desse salão, uma representação anterior à sociedade da qual se originava. As duras críticas posteriores vindas do interior do Instituto[1702], como a exposição do "*Grupo Bode Preto*" em setembro de 1958, a inconformidade externa com as teses do Congresso dos jornais do centro do país, além da ausência de intelectuais aguardados, falam dessa distância entre o imaginado e que se realizou. É evidente que não convém esquecer que a instituição escolar estava avançando para um terreno no qual outros atores já estavam surgindo. Portanto, cabe também ao Salão Pan-Americano, o que Kern atribui (1981: 105) aos salões do Instituto, qualificando-os como "*manifestação artística*". Para Tasso Corrêa, restaram seis meses de direção do IBA-RS, que tentou, nesse tempo, organizar o IIº Salão Pan Americano. Mas com a sua renúncia no final de 1958, não foi além de um projeto, como se estuda a seguir.

### *6.3.2 – O apogeu da administração de Tasso Corrêa*

Tasso Corrêa chegou ao apogeu pessoal e da sua administração nas comemorações do Cinqüentenário do Instituto de Belas Artes, e como o último ato do seu ambicioso projeto traçado para Instituto de Belas Artes em 1933 no seu discurso no Theatro São Pedro. Em 1933, havia se posicionado claramente contra uma

---

[1699] - **[F4. 030a]** Locatelli: Corona com grupo de alunos. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1700] - **[F4. 013]** Corona: Mural cerâmico 8º andar IA. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1701] - **[F4. 023]** Fahrion: visão completa do mural do 8º andar do IA-UFRGS. CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F4.**

[1702] - As críticas internas não chegaram a um confronto direto. Em geral, elas manifestaram indiretamente o inconformismo com os eventos de abril de 1958 no IBA-RS. Esse inconformismo foi traduzido por um gesto, protagonizado por uma direção posterior, que jogou ruidosamente do terceiro andar do prédio ao térreo, o filme (16mm) que fixanva os eventos do Salão e do Congresso, gravado em 1958, e que foi salvo por um técnico-administrativo, cujo filho narrou ao autor o gesto do pai. O filme foi confiado, depois, à Pinacoteca do IA-UFRGS.

administração estática e burocrática da CC-ILBA-RS. Em 1958, ele estava no posto mais alto dessa administração burocrática, respaldado pelo Estado brasileiro e renovado seis vezes no seu posto pelos seus pares. Com o consenso conseguido entre os agentes do IBA-RS, Tasso foi capaz de propor articular e ativar mecanismos, a partir da competência no interior dessa instituição de artes. Articulou essa instituição com as regras coerentes com o campo da arte e apoiado nelas, inscreveu nas conexões nacionais e internacionais.

Com a sua dinâmica, barulhenta e conseqüente atividade, Tasso conseguiu obscurecer a estática e silenciosa Comissão Central do ILBA-RS, que o precedera na administração. No Cinqüentenário do Instituto, planejou e presidiu eventos, propôs e provocou, mas não precisou tripudiar. Os 22 anos de administração ensinaram-lhe, na prática, os seus limites e as suas competências, em face da instituição e do sistema de arte, no qual se movia com muita desenvoltura. Na última sessão do CTA presidida por Tasso Corrêa, no dia 19 de setembro de 1958, estava em pauta[1703] o IIº Salão Pan-Americano de Arte.

> '*Ordem do Dia, consta dos seguintes itens – 1º) – 2º Salão Pan-Americano: O Snr. Diretor, inicialmente, põe o Conselho a par das providências já tomadas pela Direção com referência a realização, em 1960, do 2º Salão Pan-Americano solicitando depois aos conselheiros Fernando Corona, Ernani Dias Corrêa e João Fahrion a elaboração do anteprojeto de regulamento para o concurso de cartazes, referente a esse salão, bem como a apresentação de anteprojeto para o regulamento definitivo dos salões pan-americanos".*

Mas o seu tempo já havia passado. Alguns dias depois não obteve mais da Congregação a costumeira unanimidade de votos para mais um mandato[1704]. Diante desse resultado, retirou-se intempestivamente do recinto da eleição e, a seguir,

---

[1703] - Livro de atas nº III do C.T. A, sessão do dia 19.09.1958' f. 90f.

[1704] - Segundo o Decreto Lei n. º 19.851 de 11.04.1931 o diretor poderia ser reeleito contanto que obtivesse 2/3 dos votos."*Art. 27 – O diretor dos institutos universitários, órgão executivo da direção técnica e administrativa dos institutos, será nomeado pelo Governo, que o escolherá de uma lista tríplice...§ 3º - O diretor terá exercício pelo prazo de três anos e só poderá figurar na lista tríplice seguinte pelo voto de dois terços da Congregação ou do Conselho Universitário*". Tasso Corrêa esperava a costumeira unanimidade de votos nessa eleição de 1958...o que de fato não mais se concretizou

solicitou a sua aposentadoria. Pagou assim o preço do intelectual cooptado e a sua competência que lhe fora imposta e mantida pelo Estado. Competência que não se estendia para além desse Estado (Favero, 1980: 48). A sua candidatura, a um posto eletivo na política nacional[1705], não tinha sustentação e nem vida própria fora dessa sustentação estatal.

Tasso se recolheu para a vida privada como haviam feito Olinto de Oliveira e Libindo Ferrás, líderes anteriores do Instituto que possuíam o sentimento do seu tempo para se retirar do palco quando a sua ação havia passado, dando vez a outros atores e a outras idéias. Atores conscientes do valor de suas idéias relativos à autonomia do campo das artes, também sabiam os limites e as competências de cada geração e que o Instituto "*não é formado pelos sócios, mas por aquilo que contribuíram pelo interesse que possuem no desenvolvimento das artes"*[1706]. Como bons líderes, alimentaram esse patrimônio com milhares de informações[1707], sendo o Arquivo do IA-UFRGS testemunha como esse líder estava "*atento em alimentar a memória e a histórias do grupo com notas biográficas, cartas, fotografias, documentação meticulosa; capaz de transformar os conflitos em estímulos para a idealização e a solidariedade*" conforme característica que De Masi atribui (1997: 20) ao líder. O silêncio, após sua ação, assumiu outra faceta, que o mesmo De Masi percebeu (1997: 200) no líder *'inconscientemente inclinado a comportar-se quase como se desejasse que a organização por ele criada morresse com ele*'. Muitos dos sonhos de Tasso e caminhos para realizá-los, calaram e se interromperam no seu túmulo em 07 de julho de 1977[1708].

Tasso deixou em mãos de novos agentes institucionais seus pleitos de autonomia para o campo das artes, ciente de novos tempos, como foi a década de sessenta.

---

[1705] - Em 1954 havia pleiteado pelo Partido Social Progressista a candidatura para o Senado Federal. Documentos do Currículo de Tasso Bolívar Corrêa *{148CUR}*

[1706] - *{004ATA}*. Livro de Atas n° I da CC-ILBA-RS, f. 3v de 01.05.1908.

[1707] - Currículo de Tasso Bolívar Corrêa (1901-1977) ***{148bCUR}***

### *6.4 – As novas potencialidades para a reprodução das competências institucionais*

O Instituto enfrentou, depois da "*era Tasso Corrêa*", embates e novas funções que Carlo Argan percebeu (1996: XXII) *"pode-se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou da estrutura da arte, passando de representativo a funcional"*. Ao se abrir a década de sessenta, a arte não só desejava autonomia da representação dos seus valores, mas almejava a soberania funcional e sem mediação institucional de espécie alguma. Para a presente tese a instituição burocrática, que busca segurança, enquanto a arte ao mesmo tempo proclama a sua soberania, conseguiram bloquear todos os canais de circulação e da homeostase do poder entre ambas as instâncias. Diante desse bloqueio, vacilaram e caíram as instituições mais promissoras, como a Escola HfG[1709] de Ulm, que fechou definitivamente[1710] no dia 30 de setembro de 1968. Os estudantes de arte eram jovens agrupados, sob o efeito da publicidade e da propaganda da cultura de massa, mantidos em tribos, seitas e guetos ao estilo 'underground' inglês. Alienados de si e do poder real, eram entretidos com pseudoidentidades fabricadas nas mega-aglomerações, ao som de guitarras, sob o efeito de drogas e sexo[1711] e que dispensava qualquer instituição em particular e aparente. Diante dessa soberania da arte, sem controle de qualquer instituição, permitia, à elite no poder real[1712], arrastar o Estado brasileiro para uma racionalização política fechando a cortina para a metade do mundo, em 1964[1713]. Os próprios intelectuais brasileiros se dividiram face aos

---

[1708] - **CORRÊA dos SANTOS**, Nayá "**TASSO CORRÊA**: uma vida uma obra de arte". Porto Alegre: Evangraf, 2001, p.5.

[1709] - A escola HfG (Hochschule für Gestaltung) de Ulm fundada por Max Bill depois da II Guerra Mundial na cidadã alemã de Ulm encerrava uma atribulada experiência de ensino institucional de arte, que havia começado com a Bauhaus em 1919. No Brasil havia sido o paradigma no Rio de Janeiro da ESDI-UERJ e que assim contornou as origens das clássicas academias de arte. Ver: Souza, 1996, p.71

[1710] - Almir Mavigner comentava, numa visita ao IA-UFRGS em 1987, que "*os psiquiatras chegaram tarde*" , pois, os prédios da Escola HfG de Arte foram ocupados por esses profissionais, depois da saída dos artistas, como centros de seus estudos psiquiátricos.

[1711] - Evidentemente que nenhum desses itens constituíam algum perigo ou gastos para o Aparelho do Poder do Estado. Como tais podiam ser perfeitamente tolerados.

[1712] - **WRIGHT MILLS,** C. **A elite do poder** (3ª ed). Rio de Janeiro : ZAHAR, 1975, 421p.

[1713] - Mota contextualiza o que aconteceu no Brasil depois de 1964, quando constata (1980, p. 49) que*"na segunda metade dos anos 60, revisões radicais rompem com os quadros de diagnósticos de era desenvolvimentista. O sistema reage aos avanços do populismo; o pensamento crítico se radicaliza, revendo-se, combatendo o reformismo populista, intensificando as pesquisas sobre as classes sociais, ampliando o debate sobre dependência"*.

rumos a seguir[1714]. No final da década, o Estado brasileiro lhes forneceu o rumo: '*Ame-o ou deixe-o'*

O IBA-RS sentiu-se ameaçado de perder o objeto de sua existência ao enfrentar, nesse contexto de desprestígio institucional, formas e conceitos de arte que o desqualificavam, o dispensavam e passavam a usurpar o seu lugar[1715]. Esse fenômeno do questionamento das instituições burocráticas de arte, de seu *habitus* acadêmico, do atelier solitário da lenta e cumulativa aprendizagem do ofício de arte visual, não é algo gratuito. O agente cultural, que permaneceu no Brasil e vinculado ao Estado, foi fulminado com a desqualificação que "*a própria idéia de funcionário público é incompatível com o de agente cultural*", como Teixeira Neto registrou (1997: 116). Mas de fato constituíram apenas '*movimentos'*, não modos de sentir e de interpretar o **novo***[1716]* como resultado de projetos autônomos de intelectuais[1717] e de artistas coerentes com as suas aspirações.

Culturas mais amadurecidas, em sociedades com um equilíbrio homeostático conseguido em contratos antigos, não se deixaram convencer com essa cultura alienante[1718] como a França, onde, durante o governo (1959-1969) de General De Gaulle, o seu Ministro da Cultura, André Malraux, caminhou diretamente para a

---

[1714] - Com a Revolução de 1964 novamente se está diante de um tirano benevolente caracterizado por Arendt (1983, p. 263) que deixa os seus súditos em paz se não perturbar os seus desígnios. Assim Ortiz afirma (1994, p. 89) que "*o movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro, ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada*"

[1715] - Durand ao traçar (1989, p. 231) um panorama da arte da época escreve que *'progredindo desde o início do século, o questionamento da arte chegou a ponto de negar que a ela coubesse significar qualquer coisa. Rejeitou-se também o componente artesanal do ofício de artista por meio de redução da arte à intenção; menosprezou-se o aprendizado metódico em academias e ateliês; observou-se um certo fascínio pelo banal, pelo frágil e pelo efêmero; substituiu-se enfim a obra pelo artista. No correr dos anos sessenta e setenta, as vanguardas de importância da primeira metade do século foram infinitamente retomadas, repetidas, reinventadas, e lavadas às mais extremas conseqüências, por meio de um certo ascetismo abstrato ou pela paródia da arte(...). O foco de atenção deslocou-se da obra para o gesto, e do gesto para o artista".*

[1716] - O **novo** aqui é a *vanguarda* e contraposto ao *patrimônio*, ao '*já visto'*, enquanto '*movimentos*', são as expressões de cultura que, para Vilhena (1997: 213), não vão além da coletivização, cabendo-lhes a crítica de se constituírem em ações eufóricas com grandes dificuldades para se institucionalizar, até pela descrença nas próprias instituições, de que são portadoras de forma intrínseca.

[1717] - Pécaut percebe (1990, p. 256) a situação dos intelectuais brasileiros "*diante da repressão e do silêncio forçado das classes populares, a questão que se coloca diante deles é saber se podem ir além da defesa das liberdades democráticas para enfim pensar o terreno político em termos que não sejam de 'organização'ou de 'ideologia', como estavam acostumados. Tarefa delicada, pois, em 1968, a teoria não vai exatamente nessa direção. A noção de 'dependência' é uma forma de se analisar as interações dos grupos de interesse, mas parece conter as premissas de uma reflexão sobre os modos de instituição do plano político*".

[1718] - Já foi visto como André Malraux (1901-1976) não se conformava que a vida fosse um simples dado. Assim não conformou a sua atividade política como simples movimentos coletivos. Eles deveriam possuir uma intenção contra a morte, que fecha todas as potencialidades. Ver ROCHE, Alexandre «O romance de uma vida sonhada e uma vida vivida» in **Zero Hora**, Porto Alegre Ano 38 **nº 13.272** . 22. 12. 2001 . Caderno Cultura, pp. 6/7.

essência das condições da criação do **novo** em arte, antecipando o projeto cultural-nacional francês da década de 60. Verifica-se isso é no decreto do dia 22 de julho de 1959 do Estado francês[1719]. Nesse mesmo país, foi colocada uma dupla tarefa para as suas instituições de arte: uma, a de preservar o seu patrimônio, e a outra, de dar largas à criação e inovação. A inovação se tornou visível até pela troca da nomenclatura tradicional: *"mensagem codificada, a fórmula «**assuntos culturais**» distingue o novo termo de «**belas artes**»"*, como Monnier escreveu (1995: 334). Nessa circunstância, o Instituto de BELAS ARTES sentiu-se constrangido diante da nova moda e expurgou o "***BELAS***" do seu nome oficial. Coerente com as diversas tendências da época, o ***Instituto de Belas Artes*** passou a denominar-se de ***Escola de Artes*** por resolução da Congregação do dia 28 de dezembro de 1962, um mês após ter sido admitido na Universidade[1720].

Mas a eclética cultura brasileira, mantinha com um dos olhos voltado para o que acontecia na França, concentrado no seu patrimônio e tentando renovar as fontes de sua criação, enquanto o outro olho estava atento ao pragmatismo das instituições americanas às quais procurava imitar por razões econômicas.

### *6.4.1 - A departamentalização do IBA-RS a partir de 1959*

No início da década de 60, o Instituto de Belas Artes ainda mantinha a sua autonomia em relação à universidade local. Apesar da constante oposição de Tasso a um novo contrato entre o Instituto e a universidade local, os dois diretores que o seguiram (Prof. Ângelo Guido e Profª Aurora Desidério) não contavam com a veemência das expressões de autonomia de Tasso, para se opor ao projeto da integração do Instituto. É verdade que essa decisão não era apenas uma vontade isolada de um diretor. Diante das mudanças e dos questionamentos às instituições, resenhadas acima, dificilmente deixariam incólume uma instituição isolada e com a história do IBA-RS.

---

[1719] - O projeto instaurado por Malraux foi visto por Monnier (1995, p. 333), como capaz de *"tornar acessíveis as obras capitais da humanidade começando pela França, assegurar a mais vasta audiência ao nosso patrimônio cultural e favorecer a criação de obras de arte e do espírito que as enriquece"*.

[1720] - O livro de Atas nº 5 do Conselho Técnico Administrativo. (CTA) do IBA vai até 17/12/1965 *{131ATA}*

O Instituto de Belas Artes tinha comprometido o seu sentido como agente do Estado a aprofundou ainda mais a sua vinculação quando perdeu, em grande parte, a sua especificidade administrativa pela sua incorporação a UFRGS. Por sua vez, essa universidade, ao ser atingida em cheio na sua autonomia, pelo Golpe de 1964, arrastou com ela o Instituto[1721]. Além de perder a sua autonomia, foi-lhe imposta uma reforma universitária vertical e vinda do estrangeiro, consignada em textos, como os de Rudolph Atcon[1722].

Os artistas plásticos preludiaram no Instituto os questionamentos da década de 60. No mês da aposentadoria de Tasso Corrêa, o grupo 'Bode Preto' expôs telas e gravuras que Fernando Corona saudou "*uma curiosa conspiração a favor de um direito de libertação*"[1723] e que foram analisadas por Scarinci (1982: 117). Os alunos do Instituto foram a grande presença nas aulas que Iberê Camargo organizou durante o verão de 1960, no porão do Theatro São Pedro e depois no '*Abrigo dos bondes da Praça XV'*. Essa experiência estival e inquietante foi uma das vertentes da origem do Atelier Livre[1724] da Prefeitura de Porto Alegre e no qual vários ex-alunos do Instituto serão os futuros orientadores, tanto numa preparação como numa extensão IA-UFRGS. O Atelier Livre constitui-se o lugar paradigmático para a presente tese de uma amostra acabada da circulação da arte entre o Instituto e o mundo externo[1725].

---

[1721] - Instalou-se um controle continuado e rigoroso, com instrumentos e agentes infiltrados em todas as turmas, salas de aula e unidades, culminando com a presença de um coronel ao lado do gabinete do reitor. Os diretores das unidades deviam prestar semanalmente explicações individuais a essa autoridade militar, que possuía direito de pedidos de informações pessoais, sobre os docentes e os estudantes, e das quais já tinha conhecimento, através de seus agentes infiltrados nas turmas. Nesse contexto, a expressão de autonomia seria apenas aquela do artista plástico, recolhido no seu silencioso atelier. A força e a violência estavam soltas.Depoimento informal de um diretor de uma das unidades da UFRGS mais duramente atingidos na época do Golpe

[1722] - A presença de Rudolph Atcon, nas altas esferas administrativas brasileiras, foi destacada por Mota (1980, p. 219), quando descobre que "*desse número (11/12 da Revista Civilização Brasileira 1965-1968) interessa, um relato, não assinado, sobre 'a escalada cultural no Brasil hoje', em que denuncia o convênio entre MEC e USAID, o programa de bolsas de estudo para dirigentes estudantis brasileiros e a presença de Rudoplh Atcon na Secretaria Executiva do Conselho de Reitores do Brasil*". Na UFRGS houve, segundo Silva et Soares (1992, p. 180), elogios ao texto: '*Comissão de Planejamento da UFRGS: Diretrizes para uma reforma estrutural da UFRGS*' de novembro de 1962 no diagnóstico de Rudolph ATCON para a Universidade Latino-Americana. Já Pécaut (190, p. 248) viu, no mesmo acordo MEC-USAID, uma forma através da qual "*o governo preparava um projeto de reforma seguindo as sugestões dos especialistas americanos da USAID. Com isso, as lutas estudantis podem se apoiar em palavras anti-imperialistas. Os professores reformistas são levados a se mobilizar contra os projetos governamentais. Aceitando a supressão das cátedras e a criação de departamentos, recusam a subordinação da universidade às necessidades do sistema capitalista'como o caso do Acordo MEC-USAID*" ".

[1723] - CORONA, Fernando. «Bode Preto» in **Correio de Povo**. Porto Alegre, 23.09. 1958. (recorte do Arquivo do IA)

[1724] - GONÇALVES, Danúbio «Do Atelier Livre ao Centro Municipal de Cultura» **Atelier Livre**: 30 Anos Secretaria Municipal de Cultura, 1992in pp. 16/29

[1725] - Atelier Livre: 30 anos. Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1992 100 p.

Com o desaparecimento dos antigos ateliês hegemônicos, houve, no Instituto, a introdução de uma série de técnicas e processos artísticos concorrentes às tradicionais formas de elaborar as Artes Plásticas. Assim, implantou-se a gravura, a cerâmica[1726], a fotografia, além disciplina de Iniciação às Artes Industriais[1727]. De outro lado, com isso, o Instituto retornou às suas origens, quando eram previstas '*a architectura e artes de aplicação industriais*' para a sua Escola de Artes. Essas técnicas haviam figurado nas intenções do estatuto de 1939, quando essa questão foi colocada no Curso de Artes Plásticas com o objetivo amplo do '*preparo técnico e artístico*'. Os conflitos, as indefinições e a falta de infra-estrutura para essa ampla gama de práticas artísticas devem ter um suporte conceitual erudito e explícito, para não dar lugar um simples retorno ao mero fazer da Escola de Artes e Ofícios ou da arte como produto.

A constituição e a qualificação do referencial teórico para o campo da arte no Instituto, durante a administração de Tasso Corrêa, era pautada pelo Conselho Técnico Administrativo. O CTA havia sido encarregado de elaborar as contradições entre a teleologia imanente de uma instituição universitária, no seu confronto com o mundo empírico. O CTA do IBA-RS funcionava, na prática, como um Conselho Universitário enquanto o Instituto estava fora da universidade local. Acima dele ficava apenas a Congregação que tinha o papel de sancionar as suas decisões. Enquanto Tasso Corrêa foi o diretor do IBA-RS, não houve a menor proposta em departamentalizar os seus cursos. No ano escolar posterior à aposentadoria da Tasso Corrêa, os cursos de Música e de Artes Plásticas se fragmentaram em oito frágeis e hesitantes departamentos[1728], talvez em preparação do retorno para a universidade.

---

[1726] - Programa de Cerâmica, 1969, Arquivo do IA-UFRGS ***{160 Progr }***

[1727] - Programa do curso de Iniciação às Artes Industriais ***{159 Progr*** }

[1728] - Um dos índices dessa hesitação, na adoção dessa nova forma administrativa, está na série de atas desses Departamentos e dispersas nos seguintes documentos do AGIA-UFRGS: Atas do 1º Depart de Ensino de Artes-Música até 21/03/1963***, {132ATAS}*** , Atas do 3º Depart de Ensino de Artes-Música até 30/11/1970***{133ATAS}*** Atas do 4º Dep. de Ens. do IBA depois 3º Depart até 2/11/1965***, {134ATAS}***Atas do 5º Dep. de Ens. do IBA depois 4º Dep. Música até 1968***, {135ATAS}*** Atas do 6º Dep. de Ens. do IBA até 1971***, {136ATAS}, {136ATAS}*** Atas do 7° Dep. de Ens. do IBA Em 21/2/64= 2º Dep. DAV***, {137ATAS}*** Atas do 8º Dep. de Ens do IBA depois 4º Dep até 25/03/1970***, {138ATAS}*** Atas do 6º Dep. (depois 3º) de Ensino do IBA: até 28/10/1968***, {151ATAS}*** Atas do 2º Dep. (depois 1º) de Artes Plásticas até 24/03/1970e ***{152ATAS}*** Atas do III Dep. de Ensino do IBA***{162 ATAS}.***

| CURSO de MÚSICA | CURSO de ARTES PLÁSTICAS |
|---|---|
| Primeiro Departamento: 1. Iniciação Musical - 2. Teoria Musical - 3. Análise Harmônica e construção musical -4. Harmonia Elementar. Análise de Contraponto e Noções de Instrumentação - 5. Harmonia Superior – Contraponto e Fuga - 6. Pedagogia Musical - 7. História da Música. – Segundo Departamento: um. Prática de Orquestra - 2. Conjunto de Câmara - 3. Violino e Viola - 4. Violoncelo - 5. Flauta - 6. Trombone e congêneres -. Terceiro Departamento: 1. Canto e Dicção - 2. Canto Coral - 3. Noções de Ciências Físicas e Biológicas. Quarto Departamento: 1. Leitura à Primeira Vista, Transporte e acompanhamento ao Piano - 2. Piano - 3. Noções de Ciências Físicas e Biológicas. | Quinto Departamento: 1. Geometria Descritiva - 2. Perspectiva e Sombras - 3. Arquitetura Analítica. Sexto Departamento: 1. Anatomia Artística -. 2. Desenho - 3. Desenho de Modelo Vivo. Sétimo Departamento: 1. História da Arte. 2. Estética. Oitavo Departamento: 1- Composição 2- Pintura 3-Modelagem - 4. Escultura – 5 Técnicas Industriais – 6 Cerâmica. |

FONTE: Livro de Atas n° 5 d o CTA, 174ª sessão realizada no dia 09.04.1959

**Gráfico 08 – Departamentos do Curso de Música e de Artes Plásticas em 1959**

A partir de 1959 houve várias configurações departamentais. Quando a Graduação foi separada da Licenciatura, em 1965, as suas disciplinas tornaram-se específicas.

| I° DEPARTAMENTO de ARTES PLÁSTICAS - 5º do INSTITUTO | | | |
|---|---|---|---|
| Geometria Descritiva | ano todo | Licenciatura | Emma V. Aragão e Lucienne S.C |
| Geometria Descritiva | ano todo | Graduação | Emma V. Aragão e Lucienne S.C |
| Desenho Geométrico | semestre | Licenciatura | Emma V.Aragão e Lucienne S.C. |
| Matemática Aplicada | semestre | Licenciatura | Sem professor |
| Perspectiva | semestre | Licenciatura | Luiz Carlos Maciel |
| Perspectiva | semestre | Graduação | Luiz Carlos Maciel |
| Sombra | semestre | Licenciatura | Luiz Carlos Maciel |
| Sombra | semestre | Graduação | Luiz Carlos Maciel |
| Paisagem Urbana | semestre | Licenciatura | Luiz Carlos Maciel |
| Paisagem Urbana | semestre | Graduação | Luiz Carlos Maciel |
| **II DEPARTAMENTO de ARTES PLÁSTICAS - 6º do INSTITUTO** | | | |
| Desenho I | ano todo | Graduação | Nayá Corrêa dos Santos |
| Desenho I | ano todo | Licenciatura | “ |
| Desenho II | ano todo | Graduação | Alice Ardohain Soares |
| Desenho II | ano todo | Licenciatura | “ |
| Desenho de Modelo Vivo I | 2° semestre | Graduação | Cristina Balbão e Luis Barth |
| Desenho de Modelo Vivo II | ano todo | Licenciatura | Alice Ardohain Soares |
| Desenho de Modelo Vivo III | ano todo | Graduação | Paulo Peres e Luis Barth |
| Desenho de Modelo Vivo IV | ano todo | Graduação | Cristina Balbão e Paulo Peres |
| Gravura I | ano todo | Licenciatura | Danúbio Gonçalves |
| Anatomia artística | ano todo | Graduação | Tasso Corrêa e T. Lemmertz |
| Anatomia artística | ano todo | Licenciatura | “ |
| **III DEPARTAMENTO de ARTES PLÁSTICAS - 7º do INSTITUTO** | | | |
| História da Arte I | ano todo | Grad e Licenciatura | Marilena Pieta, Luiz Rothmann |
| História da Arte II | ano todo | Grad e Licenciatura | Pieta, Mancuso e Luiz Rothmann |
| Arte Brasileira | ano todo | Grad e Licenciatura | Carlos Antônio Mancuso |
| Estética | ano todo | Graduação | Carlos Antonio Mancuso |
| Estética | ano todo | Licenciatura | Carlos Antonio Mancuso |

| IV DEPARTAMENTO de ARTES PLÁSTICAS - 8º do INSTITUTO | | | |
|---|---|---|---|
| Técnica da Composição Artíst. I, | ano todo | Graduação | Rose Lutzenberger e Rh. Figueiredo |
| Técnica da Composição Artíst. II, | ano todo | Graduação | Rose Lutzenberger e Rh.Figueiredo |
| Técnica da Composição Artíst.III, | ano todo | Licenciatura | R.Lutzenberger Rh.Figueiredo |
| Técnica da Composição Artísit IV | ano todo | Licenciatura | R.Lutzenberger Rh.Figueiredo |
| Pintura I, | ano todo | Graduação | Ado Malagoli e Rubens Cabral |
| Pintura II, | ano todo | Graduação | Ado Malagoli e Rubens Cabral |
| Pintura III, | ano todo | Graduação | Ado Malagoli e Rubens Cabral |
| Pintura IV. | ano todo | Licenciatura | Ado Malagoli e Rubens Cabral |
| PinturaV | ano todo | Aperfeiçoamento | Ado Malagoli e Rubens Cabral |
| Pintura VI | ano todo | Aperfeiçoamento | Ado Malagoli e Rubens Cabral |
| Modelagem I, | ano todo | Graduação | Carlos Tenius |
| Modelagem II | ano todo | Graduação | Carlos Tenius |
| Modelagem III | 1° semestre | Licenciatura | Carlos Tenius |
| Escultura I, | ano todo | Graduação | Dorothea Silva |
| Escultura II | ano todo | Graduação | Dorothea Silva |
| Escultura III | ano todo | Graduação | Dorothea Silva |
| Escultura IV | ano todo | Graduação | Dorothea Silva |
| Teoria e Técnica dos Materiais | 1° semestre | Graduação | Dorothea Silva |
| Iniciação às Técnicas Industriais I[1729] | ano todo | Licenciatura | Madalena Lutzenberger |
| Iniciação à Técnicas Industriais II | ano todo | Licenciatura | Madalena Lutzenberger |
| Cerâmica I[1730] | ano todo | Licenciatura. | Maria Anita Linck |
| Cerâmica II, | ano todo | Licenciatura | Maria Anita Link |
| Cerâmica III | ano todo | Graduação | Maria Anita Link |
| Cerâmica IV | ano todo | Graduação | Maria Anita Link |

O presente quadro é retirado de uma série de Documentos do Arquivo do IA-UFRGS[1731]

**Gráfico 09 – Disciplinas e docentes do Curso de Artes Plásticas, implementado em 1965**

Esses departamentos tiveram muita dificuldade para funcionar, pois não possuíam secretaria e suportes administrativos, pelo que é possível verificar nas suas atas[1732].

Nas universidades brasileiras, os departamentos são um índice da influência norte-americana[1733], como observa Mota (1980 pp.45/6). O departamento herdou o papel de elo aglutinador de toda uma realidade que estava distinguindo e separando as várias concepções vigentes no campo das artes visuais. Logo após o retorno do Instituto à UFRGS, esses departamentos[1734] do Instituto foram novamente

[1729] - Programa do Curso de Iniciação nas Artes Industriais *{159Progr}*

[1730] - Programa de Cerâmica –Terra Cota Profª Maria Anita Linck *{160Progr}* Essa disciplina irá evoluir depois para o Primeiro Curso Superior de Cerâmica do Brasil – Ver, com o autor, CD-ROM relativo à obra e ao curso criado no IBA-RS por Maria Annita Tollens Linck

[1731] - 5° Livro de Atas do CTA. - 12.03.1959*{131ATA}* Projeto curricular das Artes Plásticas do Instituto para 1971. Planejamento para o Ano Escolar de 1971, realizado em dezembro de 1970 *{161Progr}*

[1732] - Essas atas em geral registravam só, e apenas, a eleição da nova chefia.

[1733]- Mota registra a distinção entre a cátedra e o departamento "*se ao regime de cátedras correspondeu à orientação da escola francesa, pode-se dizer, com um certo esquematismo, que a nova ordem (sistema departamental) corresponde o modelo norte-americano. Não é de estranhar tal presença – que se manifesta em outros níveis, bem mais acentuadamente*" em muitos outros setores brasileiros do pós-guerra.

[1734] - Localizados livros das atas do 5º Departamento que iniciou suas atividades no dia 12.06.1959, no mesmo dia do 7º e o 8º que inicia m 15.06.1959. Arquivo do IA-UFRGS

reestruturados em 1964/5[1735], enquanto o **Conselho Técnico Administrativo** foi substituído no dia 20 de agosto de 1962 pelo **Conselho Departamental do Instituto**, coerente com a departamentalização. Essa busca de unidade de ação deveria tornar-se mais evidente e coerente diante da multiplicidade dos saberes da universidade[1736]. Com o ingresso definitivo do IBA-RS na universidade local, havia algo que estava para além do limite da competência do Instituto e que poderia influir poderosamente no seu interior[1737]. Convinha novamente dar ao DAV uma unidade e uma identidade internas. Na década de setenta, os quatro departamentos das artes plásticas foram reunidos num único Departamento de Artes Visuais (DAV). Na dialética, entre a autonomia da arte e o modelo universitário, procurou-se uma possibilidade de acréscimo de valor para ambos. O artista plástico enfrenta ainda grandes dificuldades enquadramento, enquanto percebe que o seu lugar está sendo ocupado por gerenciadores profissionais da arte[1738].

### *6.4.2 – O retorno do Instituto para a universidade local*

No momento da aposentadoria de Tasso Corrêa, em 1958, havia duas direções abertas para o IBA-RS. Uma, era a reintegração como uma das unidades da Universidade, como veio acontecer de fato em 1962. A outra, seria o de prosseguir rumo à Universidade de Artes, mantendo a sua autonomia administrativa integrada com todo o campo das artes. A segunda, até poderia acontecer fisicamente mas, com o rigor das dificuldades que se abateram, sobre as instituições na década de 60, como se acabou de ver, esse projeto teria corrido também o sério risco de entrar na história

---

[1735] - Livro de Atas nº V do C.T.A. iniciado em 12.03.1959 e concluído em 17.12.1965. Nesse livro o Conselho Técnico Administrativo (CTA) registrou a sua 215ª reunião e sua última, realizada no dia 27.06.1962. A primeira reunião do Conselho Departamental do Instituto realizou-se no dia 20 de agosto de 1962.

[1736] - Essa busca da visibilidade convém ser procurada numa série de documentos e que ultrapassam o alcance da presente tese. Assim é necessário consultar: *{149Estat}, {153Regi}, {158ATA}, {161Progr}, {163ATA}, {164Regim}.*

[1737] - As divergências sobre os resultados da departamentalização da universidade foram apresentadas por Pécaut (1990, p. 265) onde "*a reforma de 1968 – que pretende implantar um sistema de departamentos, ampliar a formação geral; do primeiro ciclo, multiplicar os cargos de tempo integral, dar origem a carreira universitária complexa e, sobretudo, encorajar a pesquisa – talvez não resulte em todas as vantagens previstas. Em 80-84, muitos professores universitários apresentarão dela um balanço severo: burocratização excessiva, pesquisa rotineira, formação inadequada, professores universitários voltados para si mesmos*"

[1738] - Mesmo no final do século XX a universidade não conseguiu enquadrar o artista na sua competência, voltada que está para a preparação de futuros quadros da gestão de assuntos culturais. Esse fato foi estudado por Monnier (1995, p. 428) para quem "*as artes plásticas herdaram das belas artes aquilo que pertence à gestão da criação e da formação. Mudaram as formas, o sentimento de pertencer à elite restrita e a ilusão de uma autonomia. A formação está isolada em estruturas independentes, que encorajam a consangüinidade, interessadas em manter o artista fora do território das ciências e das técnicas, fora do próprio espaço das universidades, nos quais se preparam os futuros quadros da gestão dos assuntos culturais, o mercado e da comunicação*".

institucional na classificação de Cunha (1980) como mais uma '*Universidade Temporã*' de arte do Brasil[1739].

A bem da verdade, o projeto da criação da Universidade de Artes não é nenhuma idéia original de Tasso Corrêa. O largo espectro que a idéia da Universidade sempre abrigou, permite encontrar essa idéia disseminada em várias partes do mundo. Essa possibilidade já havia sido especulada na França[1740], no momento em que se estava criando o IBA-RS, em Porto Alegre. Contudo, quando essas idéias ganharam o mundo concreto, elas encontravam um suporte muito frágil. Assim, apesar de sua existência concreta, elas são fugazes. Em Porto Alegre, os fatos também não evoluíram em direção a esse paradigma institucional autônomo para as artes. Bem ao contrário. O IBA-RS caiu sob a tutela de uma outra '*Comissão Central'*, representada pela universidade e administrada por pessoas, no máximo amadoras de arte. No seu caminho de retorno à universidade local, o que talvez tenha bloqueado Tasso Corrêa, era a sua lembrança do convívio da arte com os seus amadores e uma nova possibilidade de um retorno efetivo, do campo da arte, para uma nova heteronomia. Contudo, essa é uma mera especulação. Com toda a documentação consultada, essa comparação entre as duas mantenedoras não aparece em nenhum documento originário de Tasso. Em seu pronunciamento, em 1947, Tasso ao admitir que "*o Instituto estava em pleno gozo de todos os direitos com os seus cursos absolutamente regulares*", não haveria nenhum pretexto para alguém se melindrar, como o fizerem, em 1933, os dirigentes diante das suas palavras.

Com a administração (1959-1962) de Ângelo Guido, as questões *'do campo artístico*' não foram tratadas com o mesmo rigor e com a mesma autonomia do seu predecessor. Guido estava afeito a determinações com as quais lidou como agente da DEIP que controlava a imprensa durante o Estado Novo. Não se encontrou, da sua parte, o menor registro formal de dúvida ou de repúdio à idéia, quando se efetivou a reintegração do Instituto à Universidade. Ao contrário, logo após a reincorporação do

---

[1739] - Curitiba já havia adiantado a idéia de um esboço de uma universidade de arte, na medida que é possível dar crédito ao Correio do Povo de 24.08.1898.

[1740] - Essa aspiração do campo das artes constituir a sua própria universidade, autônomo de outros controles, já foi expresso no início do século XX onde Monnier (1995, p.231) registra que "*Gustav Larroumet pode crer que a República subtraiu a Escola de Beaux-arts «da influência exclusiva de um corpo acadêmico» que lhe dá agora (1906) o caráter de uma escola superior de ensino e que se torna « uma espécie de universidade de arte»"*

Instituto, Ângelo Guido foi recebido solene e festivamente como membro do Conselho Universitário, apesar de a sua administração já havia terminado (1958-1962) e o cargo da direção (1962-1964) estivesse com a Professora Aurora Desidério Éboli.

Depois de conhecer o pensamento de '*autonomia explícita*' no campo artístico nas expressões de Tasso Corrêa, convém conhecer, ao menos, alguns fragmentos do pensamento de dois colaboradores seus mais próximos. As teses de Ângelo Guido «*Forma e Expressão na História da Arte* » (1938)[1741] e a *«Hierarquia Estética»* (1945)[1742] de Ernani Dias Corrêa, nos fornecem essa possibilidade.

Ângelo Guido denomina a teleologia imanente da obra de arte de uma '*força divinatória*', abrindo espaço e condições para dobrar a vontade e a autonomia da arte ao coletivo. Coloca num plano imponderável a intencionalidade do sujeito transforma-se em um 'NÓS' coletivizando, quando ele admite que *"o artista não é uma expressão isolada no ciclo natural em que vive. Sua alma está feita, por assim dizer, da substância da alma coletiva"* (1938, p.58). Para um pensamento que segue tal diretriz pouco importava uma instituição separada para arte. Ela até poderia existir, mas a expressão do diferente e do original pouco acrescentava, e, às vezes, até atrapalhava.

O pensamento de Ernani Corrêa também salta imediatamente para a transcendência de um projeto civilizatório imponderável e capaz de viver fora da instituição. "*A arte tem um objetivo, dar encanto à vida humana, procurando a representação ideal, na medida do possível, e educar o homem e a sociedade, fazendo-os sentir a perfeição na apreciação do que é belo*" (1945, p.8). Esse tipo de projeto de autonomia da arte demonstra poucas aflições se não se realizar numa instituição específica e orientando-se por valores completamente distintos do seu irmão mais moço comprometido durante toda a sua vida pela afanosa busca empreendida no mundo imanente de autonomia institucional para arte. Tasso avança '*apesar de tudo*', enquanto Ernani, procura negociar e manter essa negociação sem

[1741] - GUIDO, Ângelo '**Forma e Expressão na História da Arte'.** Porto Alegre: Imprensa Oficial 1938, 59 p. Tese ***{064TEXT}***

[1742] - CORRÊA, Ernani Dias '**Hierarquia Estética**' . Porto Alegre : Globo, 1945, 37 p. Tese ***[090bTese}***

confrontos. Com a sua expressão '*na medida do possível*', tolera, e não coloca nenhuma objeção, caso a autonomia da arte não fosse possível[1743].

As representações de Guido e de Ernani são evidentemente o lado oposto do que sustenta a presente tese. A sua posição eclética e conciliadora, que emerge das representações desses dois agentes do IBA-RS, faz com que o pesquisador suspenda os seus passos diante dos umbrais e da competência da nova realidade da instituição, sendo necessário suportes conceituais e leituras absolutamente diferentes, onde possa existir alguma outra leitura do pensamento dos mestres Guido e Ernani.

Como uma última expressão de autonomia, merece destaque o fato que essa integração foi feita pelo IBA-RS na sua integral autonomia e através do Estado brasileiro e não através da ação da universidade local. A viagem de Fernando Corona e do presidente do CATC, Luis Carlos Pinto Maciel[1744] para Brasília, as suas peripécias e maratonas através dos gabinetes e das plenárias do Congresso brasileiro, na qual tramitava o projeto-lei do retorno do IBA-RS à universidade, foram de iniciativa integral do IBA-RS[1745]. A universidade local recebeu o IBA-RS, em 1962, através de Brasília.

O Instituto, com a sua reincorporação, viu-se a braços com desafios antes inexistentes. O campo das artes teve de reaprender o violento jogo dos confrontos com os outros saberes tradicionais, constitutivos, e muitas vezes agindo hegemonicamente no espaço universitário. Se o docente de arte, como agente universitário, perde essa batalha da autonomia, volta a ser aquela figura angustiada, vista por Rodin no final do século XIX, esforçando-se para atender, simultaneamente, os laços burocráticos da universidade, a produção comprometida de sua obra, no interior de um sistema de artes e quase impossibilidade de prestar atenção ao seu estudante.

---

[1743] - Mesmo na política Ernani defende um equilíbrio estático e um ponto de chegada definitivo, que ele vai buscar, em 1972, no positivismo "*Para por termo, pacificamente, à luta entre a Democracia e o Comunismo, é necessário recorrer à sociocracia (de Comte), cujo regime concilia a independência com o concurso, e satisfaz, assim, as aspirações da democracia, até a liberdade e satisfaz também em forma social, o ideais proletários, que o Comunismo pretende realizar em forma política*". In CORRÊA, Ernani Dias «A Sociologia de Augusto Comte» Correio do Povo, **Caderno de Sábado**. Volume IX ano V, **n.º 223**. Porto Alegre: Companhia Caldas Junior, 20.05.1972, p. 12.

[1744] - **[F1.071.1]** MACIEL, Luiz Carlos Pinto CD-ROM - Disco 6 - IMAGENS. - Arquivo **F1.**

[1745] - Peripécias narradas ao autor em 1999 pelo presidente da época do CATC Luis Carlos Maciel.

Esse confronto teve profundos reflexos no campo da arte, mesmo que não tenha sido percebido, no início em toda as sua extensão. A competência necessária para interagir com os demais saberes, exigiu esforços particulares. O aumento da complexidade burocrática, diante do novo espaço administrativo, cobrou pesados tributos aos docentes e estudantes. Em muitas ocasiões, além dessa dificuldade, emergia uma determinada hegemonia que reduz de fato a arte a uma '*prima pobre da universidade*', como repetia o prof. Malagoli quando ocupou a direção do Instituto. Na interação da arte e da universidade permanecem insistentes dúvidas, se as perdas e os lucros de fato se equilibram. A falta de uma resposta unívoca, a essa questão, parece levar o projeto para frente. Como é da própria natureza da obra de arte ser uma '*metáfora flutuante*'[1746], a sua interação com uma universidade é um permanente "*vir-a-ser*" acionado pelas dúvidas e busca de uma resposta.

No plano institucional, deve ficar claro que o reingresso do Instituto de Belas Artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi o retorno de uma unidade com a sua competência e limites definidos em pleno funcionamento e sem problemas institucionais ou administrativos. O Instituto não foi reintegrado num momento de emergência, do fracasso ou do perigo eminente. O seu retorno deu-se em um dos seus momentos de apogeu, carregado de realizações e com um patrimônio consolidado. O IBA-RS retornava para o interior de um projeto civilizatório no qual ele tinha sido gerado nas suas origens, sendo fruto de uma série de buscas e expressões de autonomia para a institucionalização da arte. O Instituto, com a sua teleologia imanente íntegra, regressou em 1962, tal qual se havia apresentado na sua origem, em 1908, para a fundação da Universidade de Porto Alegre, em 1934, pronto para interagir com as outras áreas e sem estar fechado sobre uma profissionalização que caracteriza uma faculdade.

As circunstâncias evidentemente eram outras. Apesar dos tropeços de 1964, e talvez precisamente por isso, criou-se o consenso no Instituto e na Universidade que '*a reitoria encarna hoje um projeto cultural e não mais a hegemonia de um grupo profissional*' no pensamento de Demétrio Ribeiro (1994: 16). Um outro aspecto a ser lembrado, é que no momento do reingresso do Instituto de Belas Artes para a UFRGS,

[1746] - Marchán Fiz - 1996

não houve qualquer pronunciamento contrário, tanto do lado interno do Instituto como do lado externo das outras áreas da universidade. As efusivas saudações com que o diretor do Instituto foi recebido da parte dos membros do CONSUN celebravam a culminância de um longo e penoso contrato iniciado num projeto civilizatório comum entre o campo da arte e os demais saberes da universidade. Ele foi elaborado ao longo de 53 anos, sendo 23 anos deles passados em confrontos nos quais acontecerem seis sofridas exclusões da arte da universidade local.

### *Resumindo o 6º capítulo*

Apontou-se aqui a culminância institucional do IBA-RS como unidade autônoma da universidade local. Essa busca ficou explícita durante a última etapa da administração de Tasso Corrêa. Nessa etapa, deu-se a comemoração do evento do cinqüentenário da fundação do Instituto e foi a oportunidade para socializar regional, nacional e internacionalmente a sua competência. Nessas comemorações do cinqüentenário, foi possível verificar, através da nominata e da ação dos agentes culturais e dos artistas que responderam a esse evento, as conexões do IBA-RS com o sistema de artes local e brasileiro. Para reconectar-se ao projeto civilizatório de origem, o Instituto afirmou a busca de energias no nível mais elevado possível. As conseqüências do reencontro entre e a universidade no seu projeto civilizatório foi extremamente importante devido às novas circunstâncias que as instituições enfrentaram na década de 1960.

Nesse período, o Curso de Artes Plásticas exibiu a sua liderança, especialmente na Pintura, na qual chegou até à hegemonia regional, resultando do trabalho dos seus agentes qualificados, confirmando o registro de Marilena Pieta (1988, f.113). Eles completaram, internamente, a estrutura curricular das disciplinas oferecidas pelo Curso de Artes Plásticas e se conectaram, externamente, com o que ocorria de mais expressivo e no campo das Artes Visuais.

A reprodução institucional começou a evidenciar expressivas contribuições na criação de outras unidades de ensino superior de artes no RS e no Brasil nas quais participaram ativamente docentes e estudantes do IBA-RS.

Com o final da presente tese, abrem-se duas investigações das expressões de autonomia das Artes Visuais do Instituto para ampliar e consolidar o conhecimento de

um sistema de Artes Visuais no contexto do projeto civilizatório para o qual IBA-RS contribuiu, a partir de sua origem. Uma é interna, para estudar o que aconteceu no interior do Instituto após de 1962.  A outra é o estudo da reprodução institucional em outras unidades.

# CONCLUSÕES

Ao concluir este trabalho de tese, afirma-se que o estudo de caso do Instituto de Artes da UFRGS ampliou a compreensão da interação entre a arte e a sua institucionalização. Ampliou-se essa compreensão após a aprovação do projeto para essa tese[1747], de três anos de coleta de dados[1748] e da organização e sistematização, dos mesmos, frente a outros paradigmas.

A coleta de dados fez um *percurso logístico* pelos documentos do Arquivo Geral do Instituto de Artes da UFRGS (AGIA-UFRGS), com a finalidade de **abordar** e **apreender** o **objeto** da tese. Potencializado pelos dados, conclui-se, na abordagem e na apreensão do objeto, que a **instituição** realizou o processo da emergência e do desenvolvimento de um **sistema** de arte, cujos **agentes** fizeram circular a autonomia da arte e a **reproduziriam**, como havia sido proposto na introdução. Para que isso acontecesse, verificou-se que **instituição** surgiu no contexto de um projeto civilizatório que fez emergir e circular o poder da arte, integrando-a, depois, na primeira universidade no Rio Grande do Sul. Expulso dessa universidade, o Instituto atingiu realizações significativas que o qualificaram para voltar à universidade, para retomar o projeto civilizatório coletivo de sua origem. Quanto a um **sistema** das **Artes Visuais**, o Instituto configurou e aportou novas formas institucionais não existentes antes dele em Porto Alegre. Nas suas expressões de autonomia os **agentes** da instituição evidenciaram o projeto civlizatório da teleologia imanente do IBA-RS,

[1747] - Ver **Projeto**: CD-ROM: TESE – DISCO 2 : **VERSÕES** – Pasta: 1995 - projeto

[1748] - Ver **Diário de Bordo** : CD-ROM: TESE – DISCO 8: **ANEXOS** – Pasta: Diário de Bordo 1995 – 2002.

alargando o espaço para **reproduzir** o saber e o poder das Artes Visuais, especificamente das Artes Plásticas.

Amplia-se a seguir a síntese das conclusões, nos quatro vetores propostos na introdução.

### *Ampliam-se as conclusões relativas à circulação da arte na instituição*

Afirmou-se que as **tensões** entre a **arte** e a **instituição** tornaram-se **visíveis** nas **expressões de autonomia** emitidas pelos agentes que elegeram a sociedade sul-rio-grandense como *referência normativa e princípio* da instituição[1749]. Conclui-se que de fato, os fundadores da instituição consultaram a sociedade sul-rio-grandense representada pelas lideranças da capital e de todo o Rio Grande do Sul[1750]. Constatou-se que a arte não foi colocada em debate, quando os fundadores admitiram liminarmente que ela era a **expressão** da **razão**[1751] sendo a sua instituição constituída de forma pública, mas juridicamente administrada pela **razão,** representada pelos agentes da Medicina, Engenharia e Direito, que empolgaram também o vértice da sua administração. Esses colocaram a arte na culminância do seu projeto civilizatório, sem discuti-la, carregando-a de referências míticas, como se verifica em textos publicados em jornais[1752] de Porto Alegre, no dia da criação do Instituto. Assim, os artistas e os estudantes de arte não eram admitidos na administração institucional e como tais, não podiam administrar a instituição que pertencia à Comissão Central[1753], evidenciando a transferência ao mundo social das concepções que os fundadores tinham da posição da arte. Em síntese, predominou a representação institucional, permanecendo intocada a arte.

---

[1749] - Trabalha-se aqui nas concepções de Chauí, (2001: 2),

[1750] - Listagem das funções sociais e profissionais dos membros da Comissão Central de regionais in Correio do Povo 11.04.1908

[1751] - Os fundadores do Instituto escreviam "*A arte é a expressão viva do pensamento científico da sociedade*". *Correio do Povo* 22.04.1908

[1752] - Jornais dia 22.04.1908. CD-ROM - Disco 8: ANEXOS . Arquivo: 8.6

[1753] - Estatuto. 1908 Art. 9º .

Assim, os agentes institucionais dessa época, prestavam contas públicas de suas iniciativas institucionais[1754]. Mas raramente as Artes Plásticas tiveram oportunidade para prestar contas e socializar os seus resultados. Se essa socialização acontecia, era de forma improvisada e sem garantia institucional[1755]. Na ocasião, o Instituto era formado por cidadãos associados[1756] aos quais o estatuto prometia privilégios [1757] em retribuição, como descontos nos lugares de honra dos espetáculos do Instituto. Foi contra essas concepções de um lugar superior e separado da arte na sociedade, que uma geração de agentes artistas reagiu depois de 1930. Ao entrar em cena o paradigma universitário, com a qual a instituição foi compelida a lidar, a confusão entre instituição, administradores e arte, ganhou contornos dramáticos. Em nome do paradigma universitário, os docentes desafiaram a alta administração institucional, da época, que antes os excluía da administração do ILBA-RS. Os docentes colocavam-se como sujeitos eruditos, propondo e criando um mundo de competência para a autonomia da arte e uma nova concepção institucional da arte. Essa concepção institucional do campo da arte, onde os docentes almejavam tornar-se agentes ativos, foram evidenciados no dia 24.10.1933, num discurso[1758] que desafiava publicamente as concepções dos antigos administradores da instituição de arte. A presente tese considera esse discurso como a expressão mais elevada de autonomia do campo artístico, ocorrida no desenvolvimento do Instituto.

Numa segunda etapa, os agentes artistas transformaram os limites institucionais pelo paradigma universitário brasileiro de 1931. Sobrevindo o Estado Novo (1937-1945), as relações da arte com a instituição foram submetidas ao populismo e ao ecletismo decorrentes do Estado nacional intervencionista. No Brasil, esse ecletismo ficou nítido na dicotomia governamental, quando Gustavo Capanema[1759] estimulava a arte modernizante e Getúlio Vargas sustentada a arte tradicional. No Instituto, a tendência modernizante pode ser vista no seu prédio construído na mesma época daquele do MEC, enquanto seus salões de arte se direcionaram mais para a tolerância

[1754] - Ver documentos do AGIA-UFRGS dos relatórios anuais das Comissões de Orçamento, nomeadas pela CC-ILBA-RS

[1755] - Relatórios de Francis Pelichek, CD- ROM Disco 8 ANEXOS. Arquivo: 8.6d

[1756] - Estatuto, do ILBA-RS de 1908, artigo 32

[1757] - Tinham descontos nas matrículas de filhos, entradas e podiam ser eleitos para cargos no Instituto. (Estatuto 1908 artigo 37)

[1758] - Discurso de Tasso Corrêa 24.10.1933. *Diário de Noticias* 26.10.1933. CD-ROM Disco 8 Anexos ; Arquivo: 8.6c

[1759] - Kern, 1981. f.147

do moderno do que para sua aceitação[1760]. A instituição, submetida a esse duplo controle , foi levada admitir e adotar uma universidade eclética[1761] na qual a arte deveria se acomodar ao sentido da sua utilidade para o Estado[1762].

A expulsão do Instituto da UPA, em 06 de janeiro de 1939, de um lado aliviou a arte do controle de outro tipo de amador, sendo que alguns dos agentes dessa universidade local, eram os mesmos da Comissão Central. De outro lado, a instituição de arte, gozando novos limites de autonomia, buscou rapidamente o núcleo do poder nacional. Ali, se conectou através da série dos decretos-lei, do dia 11 de abril de 1931, com o Ministério de Educação e da Saúde Pública, com o seu Conselho Nacional de Educação e o paradigma da ENBA. Os constrangimentos da ditadura do Estado Novo, a sua política ambígua e a conflagração da Segunda Guerra Mundial serviram para provar a liderança de Tasso Corrêa, que na medida em que avançava a sua administração, manifestava cada vez menos vontade do retornar à universidade local, devido à indefinição da própria universidade em relação à arte.

Negociando a competência da arte, nos limites da instituição, a administração de Tasso Corrêa culminou em eventos e em obras de projeção nacional no período, entre 1950 e 1962[1763]. O Instituto, usufruindo a sua plenitude, regressou para a universidade, auguraram um novo esboço institucional para a arte. Mas esses augúrios não se realizaram, pois tanto a Universidade como o Instituto foram submetidos a um severo controle nacional através do golpe e da ditadura militar de 1964.

Na relação entre expressões de autonomia da arte, instituição e sociedade, conclui-se que, em geral, os agentes consideram o IBA-RS como uma **instituição** que possuía a sociedade como princípio e referência. No contraditório também expressaram o IBA-RS como uma **organização**[1764] ao concorrer com outras

[1760] - Fiore, 1992 , f.148

[1761] - Mário de Andrade, em 1938, na sua aula inaugural "*O artesão e o artista*" na Universidade do Distrito Federal caracterizava o ecletismo como" *acomodatício e máscara de todas as covardias*". In polígrafo do Centro de Estudos Folclóricos – GFAU- São Paulo s/p.

[1762] - Francisco Campos in Fávero 1980, p. 149

[1763] - Pieta estudou (1988 e 1995) a Pintura como índice dessa culminância

[1764] - Tasso Corrêa usou acertadamente, para presente tese, o termo **organização** no lugar de **instituição**, quando ele desejou desclassificar a administração do ILBA RS da Comissão Central, no seu discurso do dia 24.10.1933 no Theatro São Pedro "*Daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada à difusão do ensino artístico no Rio Grande do Sul*"

organizações, como no conflito que o IBA-RS manteve, durante 10 anos, com a Escola de Engenharia[1765], devido ao Curso de Arquitetura. Manteve enfrentamentos continuados também com a universidade local, concorrendo com ela até as raias de propor uma universidade exclusivamente para as artes[1766].

Em relação à autonomia concedida ao Instituto pelo Estado regional ou nacional, é possível concluir que a arte estava diante de um **projeto burocrático** mais amplo e diferente de uma soberania da arte. Esse limite lhe trouxe algumas vantagens, como o apoio do Estado republicano regional através do qual o Instituto fez circular por todo o território do Rio Grande do Sul a sua proposta institucional para a arte desde as suas origens. Teve essa proposta dilatada, mais adiante, ao ser absorvido pelo Estado nacional, quando o espaço do Instituto ampliou-se para todo o território brasileiro no qual alargou os limites para circular a obra de arte. Uma prova disso é a circulação dos artistas do Instituto participando de eventos[1767], da profissionalização[1768] e tornando-se agentes ativos nas instituições na amplidão nacional.

A conclusão de maior relevância, da presente tese, se relaciona à origem do IA-UFRGS, onde se descobriu que a circulação do poder da arte se realizou e se apoiou num **projeto civilizatório** (Chaves Melo, 1974: 25), constituído pelo primeiro regime republicano e formado pelo conjunto das Escolas Superiores Livres do Rio Grande do Sul. O Instituto, ao ser considerado parte de um projeto civilizatório, como aliás os seus fundadores o percebiam no momento da sua criação, lhe garantiu desvelar e entender tanto as suas expressões de autonomia como o jogo homeostático de uma série de tensões provocadas pela fricção do *poder da autonomia da **arte*** diante do *poder da burocratização da **instituição***.

A descoberta desse projeto civilizatório levou à conclusão que os agentes do Instituto defenderam a verdade do seu saber da arte no exercício do poder institucional que lhes impunha o campo da ética, compelindo-os a celebrar contratos

---

[1765] - A escola de Engenharia da URGS era a instituição universitária pioneira do Rio Grande do Sul Decreto-lei 20.272 de 02.08.1931 cria a Universidade Técnica do Rio Grande do Sul.

[1766] - Ante-projeto da ampliação do IBA-RS 1947 *{099.1}*

[1767] - Participação do IBA-RS na Bienal (1ª) e relação e a participação do IBA-RS

[1768] - **[F4.017a]** – Obra de Sônia Ebling que participou da 1ª Bienal de São Paulo.

conduzidos, tanto pelo conhecimento do poder da autonomia arte, como pela necessária segurança do IBA-RS como instituição e que não podem ser acusados de dúbios e, muito menos camuflados.

As relações da **instituição de arte** com a **universidade** são muito recentes. Chegou-se a essa conclusão ao percorrer a bibliografia geral[1769], não se localizando, ao longo de séculos, contratos institucionais amadurecidos entre a arte e a instituição universitária. A interação entre arte e a universidade, na suas concepções atuais, ocorreu nos demais centros culturais adiantados ao longo do século XX. Esse processo recente, e a conseqüente falta de uma tradição, permite entender uma grande soma das dificuldades que atingiram o Instituto. Essas constatações foram reforçadas em eventos estudados em que o Instituto se envolveu durante os 23 anos, preparando as bases para um contrato entre a arte e a universidade.

Na presente tese constatou-se a falta de vestígios de circulação inter-institucional das Artes Plásticas na relação com as congêneres brasileiras. Localizaram raras leis emanadas do Estado para todo o território nacional, concluindo-se que se presta mais atenção à instituição do que às condições da arte. Os raros agentes que circulam entre as instituições de arte, o fizeram mais em nome próprio do que referendados pelas respectivas instituições. Também o capital privado está quase ausente do panorama das instituições das Artes Visuais.

A presente tese chegou a uma grave conclusão quando observou que o Instituto não recebeu retornos das atividades dos agentes formados no IA-UFRGS, implicando numa falta de circulação de informações. Essa falta impõe a constituição de uma "***base de dados"*** eficiente, relativa às instituições de arte brasileira, para reforçar a circulação do poder da arte institucionalizada[1770] e permitindo, não só o fluxo do centro à periferia, mas das instituições entre si[1771], e, em particular, retornos externos dos agentes formados numa instituição de arte.

---

[1769] - Essa conclusão surgiu ao estudar autores de circulação mundial, como Pevsner, 1982, De Duve, 1998, Duchamp (1991: 236) Monnier: 1995, Merot (1996: 16), Moulin, 1995, que tratam, em geral, da academia como um ente separado da instituição universitáraia.

[1770] - Em culturas mais consolidadas a maioria das pesquisas progride em dados de base dos respectivos campos. Os norte americanos possuem no campo das artes plásticas o ART INDEX como uma tradição consagrada através de décadas de edições continuadas.

[1771] - A ausência de uma política pública brasileira para a formação de uma ***base de dados*** não atinge só as artes visuais. As dissertações e teses não circulam no Brasil. O tema ganha contornos de crime no uso de dinheiro de erário público, para as

Em relação à declaração dos seus fundadores do Instituto, que ele '*não é formado pelos sócios, mas por aquilo que contribuíram pelo interesse que possuem no desenvolvimento das artes*' e o '*Instituto é para durar por tempo indeterminado*' e de que '*não se tratava de auferir lucros, mas de prestar serviços*'[1772], foi possível relacionar essa declaração às concepções de Foucault (1995: 183) que "*o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles*". Verifica-se essa concepção nos confrontos com os positivistas[1773], na confusão da Comissão Central com a entrada do IBA-RS na universidade local, nas suas saídas e nos seus retornos.

Na relação instituição e arte, conclui-se que houve dois movimentos. Um, onde se buscava a estabilidade social do *equilíbrio* homeostático entre a arte e a instituição. Outro, é aquele em que "*o poder circula de forma permanente*", proposto por Foucault (1995: 124).

Em relação ao *equilíbrio*, ele acontece "*somente dentro de um estado já bem equilibrado, que se apóie numa estrutura social equilibrada",* como Wright Mills supõe (1975: 315). Esse equilíbrio aconteceu no Instituto em momentos pontuais. Num deles o Instituto se colocou ao amparo da sociedade num projeto civilizatório. Mas houve obstáculos para esse equilíbrio, como o de contornar amadores, lutar contra uma universidade eclética e enfrentar, com muita paciência um Estado totalitário e legalista onde esse Estado interventor quer congelar esse equilíbrio homeostático num ponto determinado, ou remeter a arte somente para a utilidade, como a concebia Francisco Campos[1774] e '*socialmente útil',* de Fichte (Gandini, 1995: 80)., Quando os agentes do Instituto fizeram *circular o poder da arte* é conseqüência de o Instituto **não** se fechou numa academia de notáveis. Nessa abertura os agentes tiveram de responder e

---

pesquisas e as respectivas bolsas, sem a contrapartida da prestação de contas através da disponibilidade social continuada dos resultados desses investimentos. Ver GASPARI, Elio «**O único banco que não dá certo é o de teses**» in *Correio do Povo*, Porto Alegre: Caldas Junior, ano 107, **nº 126**, 03.02.2002, p.6. A circulação do saber torna-se crucial numa democracia para Wright Mills (1975, pp.410/1), pois "*somente quando públicos e lideres são responsáveis e de responsabilidade, podem as questões humanas ser submetidas a uma ordem democrática, e somente quando o conhecimento tem importância pública é possível essa ordem*". O tema da abrangência e da circulação das dissertações e teses brasileiras, merece não só outra tese, mas a imediata formação de um ***INDEX geral,*** nos melhores modelos de países desenvolvidos.

[1772] - *{004ATA}*. Livro de Atas n° I da CC-ILBA-RS, f. 3v de 01.05.1908.

[1773] - Olinto de Oliveira, *Correio do Povo*, 20.10.1889 e 05.11.1898. ( Micro-filme do Museu Hipólito da Costa)

[1774] - Fávero escreveu (1980, p.149) que o ministro Francisco Campos avisava "*o ensino da música só deve interessar ao Estado enquanto a música constituir uma função da cultura, organizando, traduzindo, dando forma, expressão e estilo a estados da alma coletiva*".

reforçar a convicção de que "*a democracia possui a capacidade de questionar as suas instituições e abrir-se para a história sem possuir garantias previas*", como Chaui escreveu[1775]. Na falta de garantias, as formas institucionais correm permanente perigo de desequilíbrio, mas a teleologia que os fundadores conferiram à instituição foi a de durar por tempo indeterminado e que eles próprios eram passageiros, como declararam nas suas primeiras atas.

No campo das Artes Visuais, se coloca ainda a tentação, sempre renovada, de uma '*academia brasileira de artes',* sem uma escola com alunos fixos. Na defesa da sua existência, seria possível argumentar a favor da existência de um centro de alto nível para as pesquisas relativas às Artes Visuais e em cujas elaborações haveria referências nacionais para as experiências regionais, muitas vezes redundantes ou inconseqüentes. Mas há muitos argumentos para condená-la. Não só pelas experiências negativas em outros Estados nacionais, onde foram implementadas e que geraram um condenável feudo, reforçado na concentração do poder estatal num único lugar, mas também pela própria natureza da arte que reivindica a autonomia. Em relação à essa '*academia brasileira de artes*', é necessário impedir que ela funcione subliminarmente nas esferas oficiais, sem um amplo consenso e anuência explicita dos atores interessados. Caso contrário, o Brasil terá mais uma universidade por decreto-lei ou por 'medida provisória'. Mais uma vez se configura o problema levantado nesta tese de que a discussão do poder é um tabu, fugindo-se e dessa discussão por todos meios com a finalidade de escamotear a circulação do poder da arte.

O segundo problema é saber se o poder *circula* na relação entre a instituição e a arte, que se tornou visível no *sistema de artes*, cujas conclusões se passa a analisar.

### *Conclusões relativas à circulação das artes num sistema e o Instituto*.

A partir das concepções derivadas dos autores selecionados de que o sistema de artes constitui um processo de circulação. Conclui-se que a circulação da arte no Instituto estava explícita no primeiro artigo do seu Estatuto de 1908, quando se fixa

[1775]- Apresentação do texto de Lefort (1983: introdução).

como atividade primordial do Instituto o ensino teórico e prático[1776] da arte, recusando o paradigma da academia de notáveis. Essa intenção era tão forte que se esse ensino teórico e prático fosse inviável, o patrimônio do Instituto seria destinado para a compra de obras de arte, para uma pinacoteca e um museu de arte[1777]. Sublinha-se que na frase "*a acquisição de obras de arte, para gozo publico*" está explicita a idéia do espaço público, da circulação da obra de arte e da sua democratização.

Ao longo do desenvolvimento do Instituto, existem suficientes provas de que a circulação da arte foi realizada no Instituto de Artes pela ação dos seus agentes. Eles criaram pontos de apoio inaugural para a primeira pinacoteca pública do Estado[1778], na promoção de salões de arte[1779] e nos seus sucessivos projetos de museus de arte[1780] e a decidida intervenção dos seus agentes, quando eles se constituíram efetivamente[1781]. Para que essa circulação da criação artística regional e nacional fosse efetiva, criaram um acervo de obras de arte, havendo, no mínimo, quatro motivos para o Instituto adquirir obras de arte[1782] e reforçar o sistema de artes plásticas local.

O primeiro motivo foi induzir o artista a profissionalizar-se no Rio Grande do Sul, o que é visível na intenção e na ação de Olinto de Oliveira ao procurar lugar para o

---

[1776] "*O Instituto de Bellas Artes tem por fim o ensino theórico e prático das Bellas-Artes.*

*§ único - Este ensino será feito mediante cursos systematisados, a ESCOLA de ARTES, compreendendo a pintura, a escultura, architectura e as artes de applicação industrial*".

[1777] "*Art. 41º - No caso de não poder o Instituto preencher os seus fins, uma vez resolvida a sua liquidação, passará o seu patrimonio ao Estado do Rio Grande do Sul, com a condição de aplical-o, integralmente, a acquisição de obras de arte, para gozo publico, constituindo o nucleo de um museu de arte nesta capital*".

[1778] - O relatório Tasso Corrêa, editado em agosto de 1956, registrou que a Pinacoteca do IBA-RS foi "*a primeira Pinacoteca pública do Estado. É importante a coleção de obras de arte que integram o patrimônio do Instituto. Figuram nela trabalhos dos maiores artistas brasileiros e alguns estrangeiros. A Galeria de Arte compreende: pintura (112 obras), Desenho (29), Gravura (19) e Escultura (29) num total de 189*".

[1779] - Os salões de arte, de iniciativa exclusiva do Instituto, podem ser enumerados a partir de 1929, com o de Libindo Ferrás no Theatro São Pedro, até a culminância do 1º Salão Pan-americano de arte de 1958

[1780] - Além do projeto, que consta no 1º Estatuto em 1908, é notável a concepção elaborada em 1947 por Fernando Corona para o museu de arte como parte da pretendida Universidade de Arte. Ver imagens CD.ROM.Disco 6 IMAGENS . Arquivo F3 Espaço Físico de **[F3-040]** até **[F3.049]**

[1781] - Ressalta-se a decisiva ação do prof. Ado Malagoli para a criação do MARGS e dos ex-alunos Gaudêncio Fidelis e José Francisco Alves para a criação do MAC-RS

[1782] - A partir de 1895 Olinto de Oliveira fez uma verdadeira campanha, em Porto Alegre, a favor de obras de arte únicas e autênticas de artistas locais, e contra as 'oleogravuras', com que a burguesia adornava os seus salões e ambientes residenciais (kitsch). As oleogravuras eram cópias da era industrial e que começaram a ser divulgadas após a invenção da seleção fotográfica em tricomia, em 1863, quando o quadro '*Ophelia*' (1852) de Sir John Everet Millais (1829-1896) obra da Tate Gallery de Londres e que continua a ser um dos quadros mais reprodizidos em cartões postais.

artista plástico expor, analisar[1783] e divulgar as suas obras pela imprensa. A prática de aquisição de obras de artistas locais foi incorporada pela CC-ILBA-RS ao longo da sua administração do Instituto[1784]. A garantia de compras de quadros pelo Instituto reforçava o convite para residir em Porto Alegre[1785], e quando possível, integrar o quadro docente do Instituto. A maior visibilidade para essa política aconteceu na ação decidida de Tasso Corrêa não só nas contratações de profissionais ativos na produção, mas na criação de uma sala definitiva para a pinacoteca onde a obra adquirida desses artistas, tivesse garantia de valorização e circulasse em público.

O segundo, foi o de associar a visibilidade de uma obra, qualificada com a legitimidade da instituição pública, como parte de um sistema de artes. Para a aquisição de uma obra para a Pinacoteca do Instituto, procedia-se a uma rigorosa seleção dos valores significativos para a Instituição através de um parecer emitido por um artista profissional que era submetido à aprovação explícita da CC-ILBA[1786] que aprovava a compra da obra.

O terceiro motivo, era chamar atenção, separar e preservar valores capazes de serem mostrados publicamente como obras de arte, tornando-as aptas para se constituir em objetos civilizatórios através de sua circulação e democratização[1787]. O Instituto cumpria esse desígnio, ao apontar para obras de Artes Plásticas, para salões de arte e pela palavra dos seus críticos e cronistas de arte como Olinto de Oliveira,

---

[1783] - Entre as crônicas de Olinto de Oliveira, recuperadas pela pesquisadora Cláudia Maria Rodrigues, relativas as artes plásticas,podem ser citados '*Romualdo Prati*'(*Correio do Povo* - ano 1 – dia 12.07.1896) '*Litran*'(20.11.1896), '*Libindo Ferrás*'(13.02.1897, '*Bellas Artes – Pedro Weingärtner*'(Domingo 03.07.1898) e '*Pedro Weingärtner*' (11.12.1898). Ele convidou em 1908 a Libindo para integrar o Instituto.

[1784] - Ver Atas da CC-ILBA de 1908 até 1939 in CD-ROM Disco 4: ATAS Arquivos: 1908 até 1939

[1785] - Essa política é possível acompanhar as obras da pinacoteca do Instituto e fazer o cruzamento com as atas do CC-ILBA-RS e CTA-RS onde constam as obras e os valores pagos a docentes, de passagem por Porto Alegre ou aqui domiciliados definitivamente. Entre os de passagem constam as obras de Eugênio de Latour que permaneceu aqui por ano. Entre os domiciliados avulta as compras feitas a Libindo Ferrás e Francis Pelichek. Na época do Curso de Artes os convites aos docentes essa regra praticamente não teve exceção.

[1786] - Pauta da reunião de 14 de outubro de 1925 constava no item "*4º - declarou que tendo o pintor brasileiro Ângelo Guido proposto ao Instituto a venda de um quadro de sua exposição, nesta capital, determinou ao professor Libindo Ferraz que désse parecer sobre a proposta apresentada e que neste acto leu à Commissão Central. Sendo o parecer amplamente favoravel àquelle artista, a Commissão Central concordou em que se adquirisse o quadro por um conto de reis, como resolveu o presidente interino*"-

Livro de Atas nº 1 da CC-ILBA-RS folha 34f e v.

[1787] - Somente para recapitular o ponto de vista de Roland Recht (1998 : 8): a entrada da **obra de arte** para o acervo do Instituto como chegando a autonomização.. Ela já circulou como **objeto funcional,** passou no circuito da economia do mercado como **objeto de coleção** para enfim chegar ao de **objeto de arte** destinada à coleção pública, à instituição patrimonial e ao museu.

Ângelo Guido e Fernando Corona, tentando constituir observadores para o artista produtor.

O quarto motivo foi de criar um suporte físico para essa aquisição e preservá-lo num processo objetivo e de qualidade na sua atualização permanente de novas obras para circular. Essa foi a parte mais onerosa e que nem sempre foi possível no Instituto, devido a falta de um quadro especializado fixo, crítico e legitimado pela instituição.

Devido a impossibilidade de satisfazer na integralidade as exigências dessa circulação da arte, a instituição concentrou a sua competência no ensino e na prática da arte. Apesar dessa renúncia, não negligenciou a circulação da arte. Conferiu um objetivo didático ao munir-se de '*obras primas'*, sob sua guarda na pinacoteca, seguindo prática das instituições de Artes Plásticas, quando se retiraram dos salões e da administração dos museus de arte.

Concluiu-se que a circulação do poder da arte ocorreu de uma forma continuada, estimulando a potencialidade para a circulação da arte, mesmo na frágil Escola de Artes nas veementes expressões de autonomia, como as de Pelichek reivindicando que os seus estudantes pudessem mostrar os seus trabalhos[1788], demonstrando o direito da arte. Essas expressões de autonomia de arte foram necessárias, pois verificou-se que houve muitas e continuadas barreiras burocráticas, que a instituição interpunha à autonomia da arte, tornando-se patentes quando Libindo tentou convidar a comunidade interessada em participar de aulas livres de pintura no primeiro mês do funcionamento da Escola, em 1910[1789].

Conclui-se na investigação, que a entrada das disciplinas escolares foi gradativa, manifestando a sua autonomia mesmo em relação à instituições consagradas nas quais elas haviam iniciado em conjunto. Assim, a Pintura (1926), a Escultura e a Modelagem (1939), Curso Técnico de Artes Plásticas e Curso Técnico de Arquitetura (1939), Curso Superior de Arquitetura (1944) e Urbanismo (1947), mais complexos e onerosos tiveram de esperar, sendo o seu ingresso acompanhado de programas atualizados na época[1790] e como os da ENBA.

---

[1788] - Ver Relatórios de Francis Pelichek – CD-ROM. Disco 8 ANEXOS arquivo 8.6c

[1789] - Documentos avulsos do Instituto, Conservatório e Escola de Artes *{002DOC}*

[1790] - Conferir programas de disciplinas do Curso de Artes Plásticas de 1943 *{082Prog}* até 1969 *{161Prog}* do AGIA-UFRGS.

Em relação às disciplinas teóricas, conclui-se que elas foram coerentes, implementando conexões com as práticas das Artes Plásticas e daí para a sua circulação no meio local. A Estética e a História das Artes Plásticas reforçaram as manifestações da Pintura, da Escultura e da Arquitetura tanto através de cronistas como críticos de arte. Nomes como Olinto de Oliveira, Flávio de Barros, Athos Damasceno, Fernando Corona culminando com a obra de Ângelo Guido, fizeram essa ponte entre a prática e a teoria e entre o interior e exterior do Instituto, ampliando a interlocução com outros saberes e com os valores de outras épocas e centros contemporâneos produtores de arte. Assim, Olinto dialogava com os médicos, Flavio de Barros e depois Athos Damasceno, com a imprensa e com o mundo oficial, Fernando Corona com a arquitetura e Ângelo Guido com os filósofos e a imprensa diária. Essa circulação da arte no Instituto, abriu a possibilidade, para vários ex-alunos, continuar a sua atividade artística em outros centros culturais, devido as conexões e o convívio com esses agentes oriundos de diversas áreas.

Destacam-se dois extremos na circulação local da arte diante dos centros hegemônicos de arte. De um lado, os agentes do Instituto, como agentes da periferia, foram *"forçados a suscitar a questão da identidade*", que Boaventura de Santos Souza (1997: 119), Salgueiro (1977: 38) e Antônio Cândido (in Mota 1980: 177) denunciaram e que repercutiram, no meio estudantil do Instituto, bloqueando decisões autônomas em relação aos limites da sua produção artística. Aldo Locatelli condenou, na sua tese de 1962, essa necessidade de suscitar a questão da identidade diante de centros hegemônicos, ao escrever (1972: 12) "*estamos errados se pensamos que os centros de maior tradição e movimento artístico devem ser os nossos guias, absorvendo-nos com teorias resultantes de ambientes bem diferentes e preocupados de não repetir-se nos exemplos de uma grande tradição*". Do outro lado, nunca houve da parte do Instituto um projeto para o acesso direto dos estudantes de Artes Plásticas aos centros hegemônicos, o que ficou claro para Francisco Bellanca ao não receber a bolsa de estudo para a Europa, que lhe prometeram como estudante e primeiro professor formado.

Pode-se afirmar que o poder da arte circulou interna e externamente no Instituto, seguindo a proposta de Foucault (1995: 124) de que o "*poder circula de forma permanente*". A circulação interna do poder da arte, tornou-se efetiva no

quotidiano dos agentes, nas obras e nas práticas internas da instituição. Externamente respondeu à sociedade, a qual a arte está sujeita às oscilações como supõe Wright Mills (1975: 315). O poder da arte tomou consciência da sua competência interna e dos seus limites externos, nas ***expressões*** dos seus agentes, revelando nessas expressões as suas tensões inventivas face aos constrangimentos, normas e convenções, expondo o nexo entre *a fonte de energia* de sua competência e um *signo* que a limita e veicula, gerando as interações entre a **arte** e a **instituição**. Consciência que permitiu diversas passagens internas por etapas da Escola Livre para a universidade, dessa para a autonomia e o retorno à universidade, sem perder a sua teleologia imanente. Externamente manteve um diálogo permanente com a sociedade, tanto na sua origem como no seu desenvolvimento, podendo destacar-se as '*comissões regionais',* formadas na época de sua criação e os seus '*legionários*', na época da Segunda Guerra.

O ponto fulcral escolhido pelo Instituto, para que essa circulação pudesse acontecer, foi a formação de agentes que se propunham a trabalhar teórica e sintonizados com a busca das competências concretas do sistema regional de artes.

### *Conclusões relativas aos agentes da instituição na circulação da arte*

Na parte teórica da presente tese, atribuiu-se aos **agentes** a tarefa de conectar o conhecimento, a anuência da vontade à potência e à ética do direito nas condições de Foucault (1995: 180), caracterizando a circulação do poder entre a arte e a instituição nos conceitos de Bourdieu (1987: 99) e de Mário de Andrade (1942: 45). Vários agentes do Instituto sabiam que eram parte de uma e mesma cultura[1791] e assim, pela anuência da vontade, invocaram a si o direito de interferir e mudaram a instituição no interior dessa cultura.

Mas é necessário admitir que foram raros os agentes institucionais que expressaram pelo conhecimento, o processo da circulação do poder entre a segurança

[1791] - Ladrière esclarece (1977, pp. 101/2) que "*a cultura cumpre o papel de unidade do controle e da regulação* (de um sistema social). *Se uma perturbação se produz no sistema de valores, ela deverá ter repercussões profundas não só no conjunto da cultura, mas também nas outras instâncias da vida social*". Chaui conceitua (1987, p. 11) o termo **cultura** no sentido etimológico como "*vindo do verbo* ***colere****, cultura era a cultivo e o cuidado com as plantas [...] era usado para referir-se ao cuidado com as crianças e sua educação [...] O vocábulo estendia-se, ainda, ao cuidado como os desuse: donde culto*". A evolução posterior foi aproximando e distinguindo do termo **civilização**. No sentido passivo pode ser aproximado do conceito que Bourdieu denomina de *hábitus* e no sentido ativo, da produção e reprodução da arte.

da instituição e a autonomia da arte. O maior número pertence a contingente dos indiferentes e não-indiferentes. Entre esses últimos encontraram-se os movidos pela segurança da instituição ou pela autonomia da arte. Entre esses extremos, situam-se os agentes que se representaram o equilíbrio homeostático do poder da arte e a segurança da instituição, como o admitido na presente hipótese da tese.

Entre os **indiferentes** são visíveis as ações dos alunos que não se transformaram em estudantes[1792], os docentes e os administradores gerenciadores e burocratas. Alunos arrastados pela lógica institucional, docentes presos ao ritual acadêmico da instituição e membros da Comissão Central, apenas '*ocupando*' uma das 25 cadeiras da instituição[1793] omitindo-se de qualquer juízo de valor das razões da arte ou da instituição. e a sua reprodução. Nesses membros omissos houve terreno fértil para o mito, reforçando o esquecimento do trabalho institucional. Ao esquecer, a história escorreu e se perdeu o sentido das *escolas livres,* do *IBA-RS* e da *Universidade de Porto Alegre*, representando a anuência sem conhecimento e sem exame do projeto civilizatório do Instituto.

Entre os que **expressaram** apenas a **lógica institucional** não há registro de alguém que se tenha tornado artista entre os 25 membros da Comissão Central do ILBA-RS além daqueles que já haviam feito essa opção, sem negar-lhes todo o mérito institucional. O mesmo pode dito dos membros das 62 comissões regionais[1794]. Esse fato permitiu a Tasso Corrêa atribuir, aos agentes da CC-ILBA-RS, apenas o '*gerenciamento*' institucional[1795], em 1933, em detrimento da arte. Ele usou a metáfora dos pintores e escultores dirigindo uma Faculdade de Medicina, sugerindo a absoluta

[1792] - Esse fato é visível nas anotações de Olinto de Oliveira, Libindo e especialmente nos abandonos da escola sem maiores explicações. Entre esses últimos estavam exatamente os alunos gratuitos, anotados no relatório de 1913 por Libindo Ferrás .

[1793] - Ao fazer verificação das presenças registradas nos Livros de Atas do CC-ILBA-RS, dos seus 25 membros, é constrangedora a falta massiva dessas personagens às reuniões. Eles deveriam residir em Porto Alegre o que não desculpa a sua ausência por esse motivo.

[1794] - Tasso sugeriu no seu discurso, em 24.10.1933, que amadores e profissionais poderiam trabalhar juntos "Eu alvitraria a idéia de se incluir, na Comissão Central do Instituto de Belas Artes, todos os professores desta casa, e que essa comissão mista, de profissionais e de amantes das Belas Artes, resolvesse, então, sobre os diversos assuntos técnicos e administrativos".

[1795] - A esse tipo de lógica administrativa, no campo da arte, foi classificado de "gerenciamento" institucional, por Tomas A. da MOTTA e SILVA, reitor (1994-1998) da Universidade Federal de Minas Gerais.

incompetência dos dirigentes da época do ILBA-RS em relação ao saber da arte[1796]. Formar o administrador é mais fácil do que o artista.

No extremo oposto, encontram-se as expressões dos agentes que **apenas enfatizam a arte**, fugindo da força institucional. Essa soberania em relação à instituição é aquela que se insurge a presente tese. Assim, em Porto Alegre, são conhecidos inúmeros artistas que contornaram a instituição. Esse fato está claro nos abandonos da instituição, logo após o ingresso e que constam nas pastas, guardadas no AGIA-UFRGS, ou aqueles registrados, nos álbuns de Escultura, pelo professor Corona em relação aos talentos rebeldes.

Entre esses extremos, situam-se as expressões dos autores e sujeitos tanto da instituição como da arte provando o **equilíbrio homeostático permanente** e que já está expressa no dia 11 de abril de 1908 quando se afirmou que o Instituto era conseqüência da "*transformação em realidade, para que aqui sejam aproveitadas não poucas disposições artisticas que apparecem e que, por falta de recursos necessários, estiolem-se em o nosso meio*"[1797]. Os agentes fundadores expressaram, assim, a necessidade de uma intenção explicitada pelo conhecimento, para a anuência da vontade na circulação da liberdade e do saber da arte numa instituição. O seu equilíbrio é percebido quando os artistas profissionais se destacaram dos amadores de arte, sem concorrer com eles ou desqualificá-los, ou na Escola de Artes frente a CC-IBA-RS, como no Curso de Artes Plásticas, face à instituição e à universidade local. As ações desses agentes foram o terreno fértil da objetividade, da memória cultivada e da obra perene, no qual prosperou o sentido das *escolas livres,* do Instituto e da Universidade de Porto Alegre. A instituição desses agentes, assim fecundada, gerou e reproduziu a sua teleologia institucional imanente e a expandiu num projeto civlizatório externo, criando e configurando a essência do paradigma institucional da arte no Rio Grande do Sul. A eficácia dessa ação institucional projetou a sua competência para além, tanto nos limites internos da instituição, como na reprodução

[1796] - São palavras textuais de Tasso Corrêa: "*daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada á difusão do ensino artístico no Rio Grande do Sul, é orientado por cavalheiros de alta distinção, mas que infelizmente, na sua grande maioria, nada entende de Arte. Pra demonstrar o absurdo da nossa organização administrativa lembraria o seguinte: uma Faculdade de Medicina, dirigida por uma comissão de músicos, pintores e escultores*" . Ver discurso de 24.10.1933 em CD-ROM – Disco 8 ANEXOS.Arquivo 8.6c.

[1797] - In *Correio do Povo* 11 de abril de 1908

no sistema das artes, onde a teleologia imanente da instituição foi disseminada em novas instituições, agentes qualificados e conceitos adequados para as novas realidades. Nessa ação da reprodução institucional da arte, verificaram-se matizes, como nos dois agentes que mais tempo permaneceram na Escola de Artes. Nos relatórios[1798] de Libindo Ferrás, encontra-se a busca mais intensa de valores administrativos-burocráticos e nos relatórios de Francis Pelichek[1799] percebem-se mais méritos das razões específicas da arte.

Comparando a lógica dos amadores de arte na condução institucional, com a radicalidade que o artista-docente exige ao seguir o direito da arte, na forma na qual Maritain a concebia (1961: 52), conclui-se que houve duas representações diferentes e antagônicas do poder da arte no período de 1908 e 1962. Na primeira (1908-1930), o artista-docente, e em conseqüência a própria arte, permanecia na instituição como numa posição inferioridade social em relação ao amador. Na segunda (1930-1962) os postos de poder na instituição foram conquistados e ocupados pelo docente, mas, esse sendo cooptado pelo Estado, a sua ação política permaneceu em posição superior à sociedade na qual a arte também não fugiu ao controle institucional.

Na primeira, o docente-artista estava inteiramente nas mãos da instituição controlada por essa sociedade que exaltava no seu discurso as posições liberais e onde a arte gozava a aura de ser a expressão da razão. Mas, na prática, foi intenso o controle sobre a presença do docente na instituição e que, por sua vez, condicionava o estudante, nas suas práticas da arte, aos seus referenciais de subordinação. Essa relação estática entre administração soberana, o docente tendo o seu cargo nas mãos da administração e o estudante a quem o Instituto prescrevia apenas deveres, era construída sobre uma estrutura econômica dependente das oligarquias agropastoris na qual a sociedade apoiava o artista na medida em que ele não questionava a instituição[1800]. Essas condições, hierarquizadas e congeladas em normas rígidas, faziam com que, nessa etapa, o poder da arte não circulasse na instituição.

---

[1798] - Ver relatórios de Libindo Ferrás *{ 015Relat}*

[1799] - Ver Relatórios de Francis Pelichek *{039-040}* e digitados em CD-ROM: Disco 8 ANEXOS. Arquivo 8.6d

[1800] - A reação ao discurso de Tasso Corrêa, pelo qual foi expulso do Instituto, não possui, em si mesmo, nada de ofensivo para quem está acostumado aos discursos de paraninfos e formandos que recorrem a muito mais veemência contra a sua instituições e seus agentes.

Na segunda etapa, o artista assumiu o poder da instituição. Aparentemente em novas circunstâncias, o agente se considerou como cidadão, promoveu a liberdade da arte e a teleologia imanente do IBA-RS. Mas, nesse poder institucional, o cidadão teve de dar lugar ao burocrata cooptado pelo Estado, centralizando, regulamentando e controlando e postos concedidos ao agente. Esse Estado brasileiro, com o seu eclético paradigma de universidade e movido pelo populismo, induziu o agente institucional a celebrar contratos dos quais esse agente logo se arrependeu, pois os limites de sua competência comprometiam a sua autonomia de artista, ou era obrigado a abandonar a arte, como aconteceu com Tasso Corrêa.

O agente do IBA-RS, depois das suas contribuições para o sistema de arte, refluiu para o seu papel primordial na formação de artistas produtores e de agentes qualificados de arte para esse sistema. Dedicou-se preferencialmente à reprodução da burocracia que Max Weber atribuiu à universidade (1989: 5) e que Bourdieu generalizou (1987: 117) para a instituição escolar. Dentro desse marco, o Instituto preparou agentes de profissionalização no seu Curso de Artes Plásticas e que foram reforçados, a partir de 1939, por meio dos Cursos Técnicos e Superiores de Arquitetura e de Urbanismo. Na emergência desses agentes qualificados, especificaram-se cada vez mais elementos internos e externos de um sistema de Artes Plásticas, respondendo ao meio cultural local.

Conclui-se pois, que os agentes eruditos expressaram em si mesmos o processo da totalidade da arte e da instituição, pois foram capazes de distinguir, pelo seu conhecimento, o poder que lhes competia nos limites da instituição e ampliá-lo eticamente a favor da arte[1801]. Ao atualizar as suas expressões de autonomia da arte, pelos seus conhecimentos, constituíram-se como sujeitos coerentes com o tempo e o lugar do sistema onde fizeram circular o poder simbólico da arte. O Instituto teve lideres e agentes em todas as etapas da instituição que desvelaram as representações e as articulações entre o poder da arte e da instituição como autores e sujeitos qualificados. Na medida em que se tornaram competentes para "*expressar o todo em si e através de si*" (Mary Follet in Carvalho, 1979:60), cresceu a confiança da

[1801] - Essa posição superior não é absoluta para os agentes do Instituto que admitiram, ainda que com muitas resistências a presença de Fernando Corona que havia freqüentado o ensino formal apenas até a 4ª série do atual ensino fundamental. Ver ATAS do CTA. de 25.04.1938 e 28.04.1938 folhas 2v até 5v. CD-ROM. Disco 4 ATAS Arquivo 2.CTA - 1938

sociedade em alguns líderes do Instituto nos quais depositaram mais suas esperanças de fazer circular a arte na instituição. Esses líderes, como **agentes eruditos**, asseguraram essa homeostase pelo conhecimento das condições da arte e da instituição.

Em outros momentos, evidenciou-se, que o agente intelectual do Instituto, também não envolveu a totalidade da sociedade de sua origem, priorizando as representações que interessavam ao Estado e, com isso, se considerando por cima da sociedade. O índice mais forte dessa relação soberana, se encontrou nas raras oportunidades em que a sociedade socorreu o Instituto, por se ver normalmente afastado da instituição e quando este não se podia sustentar sem o apoio do Estado. Também não sendo possível apagar a sombra que os agentes hegemônicos do Instituto projetaram sobre a sociedade, como no caso da Associação Francisco Lisboa. É possível defender o argumento contrário, que o agente do Instituto, ao se aproximar do Estado, conseguiu arrancar dele condições para cultivar e reproduzir a arte que, a sociedade entregue a si mesma, não teria como lhe oferecer em Porto Alegre. Mas, toda vez que o agente do Instituto colocou as suas esperanças no Estado e se aproximou dele, pagou com incertezas[1802] e injunções das quais esse Estado é portador[1803], depois do Iluminismo, como criação humana.

### *Conclusões relativas à reprodução e recepção da arte*

Na abordagem dos dados empíricos e na apreensão do seu significado, chegou-se a conclusão de que houve reprodução institucional pelas obras de arte. A obra de arte, ao se associar com a liberdade, abriu o seu poder no interior do Instituto, possibilitando a sua reprodução.Também ali se constatou que "*a força da vida é a fecundidade [ ] quando ela providenciou a sua própria reprodução"* (Arendt, 1983: 155, 170 e 314). Ao distinguir-se **reprodução** de **sistema de artes** constatou-se que, na reprodução estava o poder e o saber da obra de arte, além da teleologia imanente da instituição, enquanto no sistema de arte estava a circulação dessa obra de arte.

[1802] - Nomes da maior expressão pública , como Olinto de Oliveira nem Tasso Corrêa, apesar da grande intimidade com o poder estatal, e ocuparem cargos públicos, não obtiveram cargos eletivos obtidos no Estado através de voto popular.

[1803] - As freqüentes greves nas universidades públicas e no serviço público, são índices dessas oscilações e insegurança que o Estado infunde aos seus agentes, apesar de sua virtude apregoada por Spinoza, seja a da segurança.

A reprodução educacional ocorreu no Instituto, na medida em que os agentes foram competentes para fazer emergir (*educere*) a verdade da arte, na qual envolveram a sociedade local, formando produtores artistas autônomos conscientes dos seus limites e das suas competências. Concentraram nessa reprodução da arte o núcleo da teleologia imanente da instituição, constituindo para ela os seus agentes e um sistema de artes.

O processo de reprodução obteve visibilidade nas disciplinas adotadas, no interior da Escola de Artes do ILBA-RS, no momento em que existiram condições positivas para a sua implementação e se projetaram no tempo, ao logo desse processo. O Desenho foi um exemplo, pois ele foi eleito pelos agentes como núcleo das disciplinas das artes visuais, prosperando nas intervenções de Libindo, Freitas, Pelichek, oferecendo potencialidades e variantes que não se esgotaram ao longo do tempo nas mãos de vários docentes, continuando como pedra angular do campo das Artes Visuais[1804] para todas as disciplinas, até a atualidade, por mais adiantado que seja o conceito ou técnica. A disciplina de Desenho confirmou toda a sua potencialidade nos limites de "*un dio in noi*", na frase de Miguel Ângelo. Um caso exemplar dessa energia interior, foi a adoção na Escola de Artes da disciplina que substituiu cópia de gesso[1805], em 1917, pela prática do "Modelo Vivo" em que o estudante deveria iniciar pelo todo, para chegar as partes, e não começar pelas partes do corpo para chegar ao todo da figura.

A prática da Pintura e do Desenho da Paisagem (*plein-air*) deixou traços no Instituto [1806] e origem de um processo pedagógico das Artes Plásticas que continua a se reproduzir.

Desse processo de reprodução a disciplina que deixou os registros mais legíveis[1807], entre 1938 e 1965, foi o ensino institucional da Escultura. Ela foi

---

[1804] - Até o presente, o Desenho é a única disciplina das Artes Visuais através da qual se realiza a seleção dos candidatos ao Curso. No ano de 2000 se apresentaram mais de oitocentos candidatos para oitenta vagas no vestibular específico do Departamento de Artes Visuais..

[1805] - A prática da cópia dos detalhes do corpo humano em gesso sendo ridicularizada pelos estudantes da Escola. Ver **[F2.046c])**

[1806] - Alguns registros da prática em 1928 da pintura "*au plein-air*" do prof. Libindo **[F2.016]**, turma desenhando na estrada para Itapuan, ao longo do Curso de Artes Plásticas em aula da professora Cristina Balbão **[F2.016.a]** e a sua atualidade, em 2000, numa aula da prof. Roseli Jahn **[F2.016b]**

[1807] - Dois álbuns de fotos de esculturas das aulas de Fernando Corona *{149bAlb}* 1938-1956 e *{149bAlb}* 1957-1965.

incorporada à prática pedagógica corrente no Instituto, onde se acompanha a sua base e sua origem na Modelagem[1808] e que depois evoluiu para a tridimensionalidade[1809], nome com a qual é conhecida hoje. A prática pedagógica da Escultura transformou-se em ativo elemento do sistema de artes, no qual esses estudantes participaram ativamente, não só de monumentos, mas apresentaram a Escultura como uma linguagem tridimensional para incorporá-la no espaço urbano de Porto Alegre e em outras cidades do Rio Grande do Sul[1810].

Quanto às carreiras de artistas profissionais, pode-se afirmar que os alunos de Escultura do Curso de Artes Plásticas atingiram e transformaram-se em estudantes, capazes de exercitar a autonomia em projetos e carreiras solo, após a escola[1811]. A transformação e a ruptura dos hábitos de aluno comum, para assumir a condição de estudante das Artes Plásticas, com as sua exigências intrínsecas, podem se encontradas, inclusive na Escola de Artes. Ali Pelichek[1812] percebeu e transcreveu os conflitos de quem escolheu a arte, enquanto Libindo mostrava o necessário gerenciamento dessa escolha.

Os agentes institucionais procederam com segurança na escolha do que devia ser implementado e depois reproduzido no momento em que a nova competência poderia ser absorvida no início pela instituição e depois no meio externo. Para isso contribuíram de maneira continuada na formação de novos agentes e com novas formas institucionais no espaço externo. Esse procedimento tornou-se claro tanto na Escola de Artes mas de forma particular no Curso de Artes Plásticas do Instituto. Em ambos, houve uma rigorosa seleção das disciplinas que poderiam ser implementadas e reproduzidas na cultura local. Seleção que considerou os recursos disponíveis, o espaço físico, o número de estudantes, e a possibilidade de contrato de docentes. Se

---

[1808] - Programas de Modelagem *{086Prog}*

[1809] - É possível acompanhar, por meio de algumas fotografias, alguns momentos da evolução da disciplina de Escultura no seu primeiro ano de funcionamento (1939) em que foi implantado no porão do antigo prédio **[F2.025],** e outra de uma aluna, em 1956, meditando diante de sua obra **[F2.049]** e o grupo de estudantes de Escultura numa reunião, em 1963, com o docente da disciplina em final de sua carreira **[F2.061]**

[1810] - Esse tema foi desenvolvido por uma dissertação no Mestrado do Pós-Graduação em Artes Visuais por José Francisco Alves, ex-aluno do Curso de Escultura do Instituto. Ele aponta um concurso realizado em 1965 na Atelier Fernando Corona como o momento do nascimento em Porto Alegre dessa autonomia da Escultura em relação ao monumento e a um significado extrínseco ao seu significado. Ver imagem **[F3.054]**

[1811] - É significativo que até um técnico dessa disciplina se transformou em escultor, com carreira profissional na área.

[1812] - Ver Relatórios (1930-1935) de Francis Pelichek. CD-ROM. Disco 8 Anexos. Arquivo – Textos 8.6d

na atualidade, muitos desses cálculos podem ser classificados como mesquinhos, eles possibilitaram a continuidade da circulação da arte numa instituição, que teve neles condições para enfrentar as passagens por novas etapas e diante de culturas hegemônicas.

Pode-se concluir que o Instituto, no seu projeto de origem, concretizou internamente o processo da reprodução educacional nas Artes Plásticas, preparando novos agentes. Mas ao implementar meios para circulação do poder, percebe-se nesse processo educacional um sentido que se dirigia para a expansão em direção ao exterior institucional na qual a teleologia imanente do Instituo transbordava num projeto civilizatório, ao conectar-se com outras instituições. A reprodução institucional foi desvelando elementos de um processo de estética de recepção, democratizando a circulação da obra de arte em novas instituições.

Ao não seguir nem a **arte** e nem a **instituição**, mas à natureza das tensões visíveis nas expressões de autonomia dos agentes da instituição de arte, revelou-se a existência e a natureza do processo de democratização na **estética** de **recepção** da obra de Artes Plásticas. A instituição foi multiplicando internamente suas competências em novas disciplinas escolares, às quais acorriam cada vez mais estudantes, o que acrescia a necessidade de mais docentes de qualidade reconhecida pela sociedade externa. A **reprodução** do poder da obra de arte, nessa sociedade externa, provocou a necessidade de novas instituições como museus de arte, pinacotecas, associações, críticos de arte, galerias... que no seu conjunto fizeram circular o poder da arte de uma forma continuada e autônoma.

Esse projeto civilizatório levou a instituição a investir na estética de recepção pela qual distinguiu a graduação da licenciatura. Na *licenciatura*, a **reprodução** educacional da arte teve de reconstruir a sua homeostase diante de um meio difuso e sem condições para qualificar a teleologia imanente do Instituo. Na *graduação,* concretizou de uma forma mais objetiva a potencialidade das suas obras de arte, dos seus agentes e do seu público, vinculado a sua reprodução ao projeto civilizatório compensatório do IA-UFRGS.

## *O Instituto de Artes da UFRGS num projeto civilizatório compensatório*

Percorrendo as conclusões relativas aos quatros vetores da tese, transparecem evidências que a instituição pertenceu de fato a um projeto civilizatório que garantiu a sua implementação e ampliou a compreensão da sua teleologia imanente. Esse projeto civilizatório garantiu a sua conexão entre o Estado, a instituição com a sociedade através da presença constante dos membros das demais *escolas superiores livres* que formavam a Comissão Central do ILBA-RS. Essa presença garantiu a inclusão do Instituto de Artes na primeira universidade do Rio Grande do Sul. A continuidade institucional e a reprodução da sua teleologia imanente, seriam muito difíceis sem a conexão desse projeto civilizatório.

As diversas expulsões do IBA-RS em vez de o negar, confirmam o projeto civilizatório de origem, pois, se a instituição de arte permanecesse na universidade eclética, formada pela UPA, em vez de interação, se configuraria subordinação. Os demais saberes que compunham a universidade local eclética, não tendo muita margem para conceder autonomia para a arte, a jogariam para a heteronomia, repetindo a situação quando esteve subordinada aos membros da CC-ILBA-RS. Tendo, a universidade brasileira nascida de um ato de um executivo, que por sua vez, havia sido conquistado pelas armas e sem um pacto institucional definido com a sociedade local, a permanência nesse tipo de universidade, constituía mais um perigo para a autonomia da arte, do que uma ajuda. Apartado da universidade local, entre 1939 até 1962, foi nessa autonomia e sob esse paradigma que o Instituto atingiu o máximo de sua consciência e de seu vigor. Esse vigor levou os agentes do IBA-RS a trabalhar com toda a energia para qualificá-lo e exigir, no retorno à universidade local, um lugar específico e qualificado para a arte. A universidade, no momento do retorno do Instituto, construí-se um patamar mais elevado e amplo[1813] destinado a levar adiante a circulação dos poderes da arte, em novas circunstâncias e um novo projeto.

O IBA-RS, ao migrar diretamente ao seio do Estado nacional *autoritário* e centralista, originário de um ato de força no bojo de uma revolução, afirma uma faceta compensatória de um projeto mais amplo. Só no contexto dessa força é possível

[1813] - Depois do Estado Novo, o Legislativo tornou-se um ator ativo e presente na universidade brasileira. Ele repensou e ajustou a educação brasileira nas diversas versões da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) a partir da Constituição de 1946 e que culminaram na lei n.º 4024 de 1961, implementada um ano antes do regresso do IBA-RS à universidade local, em 1962.

explicar a evolução do seu projeto rumo a uma "*universidade e um ministério das artes*", pois assim estaria agindo diretamente em sintonia como esse Estado Nacional intervencionista.

A instituição de arte e a universidade local se reencontraram no dia 30 de novembro de 1962, depois da reinvenção do projeto civilizatório de origem comum. Consumada a nova integração, pode-se então falar de um outro projeto civilizatório continuado na teleologia imanente originária do coletivo do passado. Mas as intervenções de 1964 e a gradativa departamentalização americana, o atrelamento do conceito da universidade a um projeto desenvolvimentista, técnico e profissionalizante, anularam todo esse trabalho.

Contudo, a própria natureza da fragilidade desse projeto, que se rompeu tantas vezes e caiu no esquecimento, contribui para desqualificá-lo diante das leituras políticas, sociais e econômicas. Quanto à sua natureza, numa leitura desde a mais fria e crítica da sua origem, aos estágios mais qualificados, como nos seus limites e competências, pode significar apenas uma concessão temporária e limitada, realizada pelo poder político, social e econômico. Nessa concessão, esses poderes, num primeiro momento, conseguiram desviar a atenção da dura concentração do poder de uma das facções republicanas, em confrontos sangrentos contra a outra. E não é por acaso que, logo após o desfecho da Revolução de 1930, a aliança formada para o seu êxito entre os setores em permanentes confrontos no Rio Grande do Sul, recorreu a um projeto alternativo e nacional, caracterizado pela eclética universidade brasileira. Apesar do seu entusiasmo inicial, os agentes artistas do Instituto sentiram logo que para preservar a sua teleologia imanente, não bastava aderir formalmente ao paradigma universitário do governo. Assim, *"somente dentro de um estado já bem equilibrado"* como afirmou Wright Mills (1975: 315), havia condições para construir um pacto entre a competência da arte e uma universidade específica.

Quanto ao esquecimento, diversas causas obscureceram o projeto civilizatório aqui apontado. A mitificação e o esquecimento andam de braços dados, como se infere em Oliven (1992: 26) e Freitas (1996: 24) em relação ao Rio Grande do Sul . Ao mitificar feitos guerreiros, políticos e econômicos, esquecem-se de outros valores tão reais como aqueles que se mitificam. Outra causa é a pequena densidade da massa

crítica disponível de historiadores do século XX do Rio Grande do Sul. Aquela que existe, é levada a prestar mais atenção aos confrontos ideológicos, sociais, políticos, econômicos e militares. Os registros e reflexões críticas em relação ao projeto civilizatório sul-rio-grandense compensatório, ainda são raros. Este trabalho de tese só chegou a esse registro, seguindo o rastro das expressões de autonomia dos agentes das origens do IA-UFRGS. Expressões que necessitavam de um sentido para o meio social, sendo que esse projeto civilizatório se evidenciou como um dos mais coerentes como alternativa ao duro confronto provocado pelo poder repressivo.

Mas a falta de memória e de equilíbrio na sociedade não invalida esse projeto. Bem ao contrário, impõe o estudo e a busca de meios em obter um estado equilibrado entre eles. Uma alternativa é um projeto civilizatório consciente dos seus limites e das suas competências.

### *Outras possibilidades de pesquisas nos quatro vetores da tese.*

Há possibilidade de outras pesquisas internas do IA-UFRGS. Na presente tese houve um corte diacrônico e sincrônico, enquanto nas competências da ***instituição*** fixou-se a tenção nas Artes Visuais e nelas, apenas às Artes Plásticas. Na continuidade diacrônica, posterior a 1962, é possível prestar atenção ao que aconteceu nas Artes Plástica e passível de ampliar para as Artes Visuais. A retomada sincrônica permite encontrar as competências da Musica a partir de 1908, no meio das quais só se prestou atenção aqui às Artes Plásticas, e a partir de 1957, daquelas da Artes Cênicas. Outra escolha foi a ênfase no ensino da **graduação** em detrimento da **licenciatura**, não contemplada aqui em nenhum setor.

Fora do limite do AGIA-UFRGS, encontram-se outras investigações na continuação e na atualização de projetos[1814] de instituições, de artistas e agentes institucionais egressos do IA-UFRGS, completando a genealogia fora dele. Esse fato, os próprios egressos, seus críticos ou biógrafos, procuram às vezes omitir[1815].

---

[1814] - Retomando a idéia inicial de Bulhões (1992, p. 58) de que "*a cada projeto sócio-econômico e político corresponde um projeto estético*" o neo-liberalismo e o capitalismo econômico estão explícitos nos eventos das Bienais de arte, que se espalharam pelos centro urbanos e que também atingiram Porto Alegre.

[1815] - Exemplos desse `*apagamento institucional*' são as freqüentes citações de artistas plásticas terem sido discípulos de tal ou tal mestre, sem citar que esses mestres ou eram docentes ou egressos do Instituto. Um caso flagrante, e que foi possível desvendar aqui, é a presença significativa de egressos do Instituto na Associação Francisco Lisboa , sem dar relevo à sua passagem pelo IBA-RS.

Tomando por foco o ***sistema de arte,*** outras pesquisas podem elucidar o tipo e o grau de autonomia da arte, nas relações com o local e suas conexões com a universidade ou centros universitários, onde é plausível constituir uma nova proposta de investigação a partir das instituições, da formação de obras de Artes Plásticas, pinacotecas derivadas pela ação desses agentes egressos. Como hoje a maioria das unidades de arte se abriga nalguma universidade, conclui-se pela necessidade de conhecer como os agentes da arte, oriundos do IA-UFRGS, lidaram nas etapas da aproximação de outras unidades das artes com as suas respectivas instituições universitárias. E, naquelas que funcionam dentro da universidade, verificar o tipo de interação que ocorre entre a arte e a instituição. De outra parte, seria significativo conhecer as razões daquelas que mantém a sua autonomia em relação à universidade[1816].

O **estudante** de arte é digno de uma pesquisa específica, como ***agente institucional***, até pela importância que lhe atribuiu o fundador do ILBA-RS, além a falta consolidação de uma tradição estudantil universitária brasileira, carecendo de uma intencionalidade fundante, que pode iniciar colocando como o centro de uma investigação conseqüente. Um ponto destacado no estudo desta tese, mas não investigado, foi conhecer como o estudantes de artes explorou os limites onde se formou a sua competência para a arte. Na falta de registro de suas expressões, buscou-se conhecer outras formas que o estudante utilizou para atingir a sua autonomia. Conhecer essas formas também permite avaliar o grau de consciência e as suas condições de autonomia. Essas formas de passagem do poder permitiriam prognosticar os passos desses estudantes em outra instituição escolar cuja teleologia imanente seja o reproduzir o saber da arte.

Existe um enorme potencial de investigação dos processos de ***reprodução*** formal externa sob o enfoque da estética de recepção, onde cabem pesquisas em cada forma de expressão artística, iniciando pelo público efetivo do Desenho, das Artes Gráficas seguindo pela Pintura, Cerâmica, Escultura, da História das Artes, da Teoria e da Crítica ou os egressos dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo do Instituto.

[1816] - É o caso do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, criado em 1906 e onde Mário de Andrade se formou e lecionou. Em declaração à *Gazeta Mercantil*, veiculada no caderno Fim de Semana em 23/24 de junho de 2001, o seu gestor declarou enfático que "*jura fazer o que pode para evitar que instituições, como a USP, tomem posse do Conservatório. 'Seria a morte' diz*" . in Giron, 2001, f.2.

Somente o tema da recepção do mural público, resultante da ação dos agentes e dos egressos do Instituto, na área do muralismo, constituem um amplo espaço de investigação. Para verificar esse potencial externo, estão disponíveis currículos e professores das escolas da rede pública e particular, cuja formação ocorreu no IBA-RS no período entre 1908-1962 e que atuaram nas oficinas e nos ateliês particulares de pintura, de desenho formal e que possuem, na sua atividade, o ensino regular das artes visuais bem como de outros que enveredaram para atividades burocráticas afins ao Desenho.

Além disso, o rigoroso limite institucional do objeto deste trabalho de tese, permite o contraponto às práticas artísticas não institucionalizadas, contrastando-as ao visitar ateliês particulares de pintura, de desenho e de escultura que **não** foram contaminados pela institucionalização. Essa investigação consistiria, nos termos da presente tese, observar as práticas que seguiram apenas o impulso da autonomia da arte no seu mais alto grau e perceber a trajetória, a produção e a permanência externa à instituição formal.

Para essas outras pesquisas, parece primordial a tarefa logística da constituição e da ampliação da **base de dados** relativa às Artes Visuais no Rio Grande do Sul. Essa base se impõe, tanto para a pesquisa, como para abastecer grupos e formar uma comunidade acadêmica de pesquisa, aptos para interagir com outras instituições de arte no Rio Grande do Sul e na universidade brasileira. A falta dessa base e da comunidade acadêmica se refletiu na presente tese, pois a atividade logística da coleta de dados, consumiu a maior parte do tempo e das energias além de encontrar raros interlocutores para discuti-los. A existência de uma base de dados regional confere também significado para um contraponto ao centralismo estatal de uma academia nacional, constituindo uma base objetiva para a circulação do poder da arte entre o campo interno (campo de arte institucional) e o contexto externo (no sistema). Politicamente, ergue-se o enigma de quem irá gerenciar essa base de dados. O caminho lógico parece ser uma base de dados em rede nacional, reforçando o que Trigueiro reclama da própria universidade, solicitando (1999: 161/2) '*facilitar a comunicação interna e com a sociedade*" e pedindo "*mais articulação no nível federal entre vários órgãos envolvidos com o ensino superior no país*". uma rede com suporte em grupos institucionalizados, como já foi visto na presente tese. Supera-se, assim um

'*ministério das artes'* e uma *'universidade de artes'* pleiteada por Tasso Corrêa, proposta esvaziada pelo refluxo do próprio Estado nacional. Contudo o refluxo do Estado nacional impõe a interrogação qual o ator competente para implementar e dar continuidade a uma instituição de arte no Brasil, sem haver resposta.

## *Novos enfoques teóricos e metodológicos confirmam as conclusões da tese*

A partir da formulação da arte e seu processo de interação institucional, é possível a formulação de novos enfoques e metodologias de investigação, pois, o presente trabalho de tese foi formulado e desenvolvido para uma institucionalização da arte num ambiente completamente distinto do ambiente técnico e conceitual que. O acelerado processo que emergiu e se impôs, mesmo ao longo do período da formulação dessa tese, não só trouxe novas formas de expressão, mas *novos focos teóricos* e *metodológicos* para o estudo da arte, em conseqüência da nova infra-estrutura técnica[1817]. O produtor artista, posterior à destruição do trabalho fabril, foi profundamente afetado pela era da informação, pela rede mundial de criação visual e virtual, num sistema que não parou de receber novos meios para constituir a obra de arte[1818], gerando espaços que poucos[1819] imaginavam ao longo da época industrial.

Apesar da dimensão planetária, a rede encontrou pontos e nódulos de convergência nos quais mostra com mais evidências as suas potencialidades e onde cria e alimenta instituições com novas potencialidades e limites. A concentração do poder industrial não coincide mais com concentração de poder da arte. Paris conseguiu criar e manter várias dessas plataformas públicas para as artes visuais em instituições que procuram responder essa direção. Para exemplificar, uma delas é o Centro de Artes Pompidou[1820] re-inaugurado no 1º dia do ano de 2000. Paris instalou,

---

[1817] - A própria designação de *artes visuais* se generalizou após o período que consta na presente epígrafe, substituindo as artes plásticas.A designação '*Departamento de Artes Visuais*' foi adotada no início da década de 1970, mas de fato esse departamento continuou a oferecer cursos de Artes Plásticas.

[1818] - Para entender as novas condições que a arte numérica impõe tanto plano individual como no plano coletivo institucional ver:

COUCHOT, Edmon. **La technologie dans l'art**: De la photographie à la réalité virtuelle. Nimes: Jacqueline Chambon 1998

[1819] - Já em 1900 Benedeto Croce afirmava que "*Arte e Scienza sono, dunque, distinte e insieme congiunte: coincidono per un lato, ch'è il lato estético. Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte*". Croce, 1950, p. 29.

[1820] - Monnier (1995, pp. 362/3) caracteriza o Centro Pompidou "*como espaço dedicado pelo Estado à cultura contemporânea, é, para a população nacional e do mundo inteiro um lugar simbólico e um instrumento cultural*"

nesse mesmo dia, uma '*Universidade de Todos os Saberes*'[1821]. Essas novas plataformas institucionais além da maciça circulação e atualização da inteligência oferecida pela rede mundial, impõem pesquisas estéticas capazes de discriminar o que a informação apresenta em bloco. O desafio em distinguir entre informação e criação, exige um exercício e uma potencialidade erudita que concede toda a sua atualidade à necessidade de uma instituição de arte para elaborar as novas condições e recursos das artes, respondendo à sociedade da qual extrai as suas referências normativas e valorativas.

Apesar de o Rio Grande do Sul ainda não possuir, até o final do século XX, um projeto com esse desenho para a animação cultural, ou mesmo um prédio para o seu Museu de Arte Contemporânea (MAC)[1822], as políticas culturais, de iniciativa privada, municipal, estadual e federal estão desarticuladas, alimentando-se de eventos sem continuidade, ou *movimentos* como Vilhena os caracterizou (1993: 213). Diante da nova realidade, a '*academia*' se reinventou, ganhando imprevista sobrevida para a sua continuidade. Essa academia sublimou o atelier e deixando de insistir apenas em relação à técnica e ao artesanato. Ela passou a dar ênfase ao processo, ao contexto e à formação de agentes alimentados pela arte conceitual. Constituiu os seus próprios pares[1823] como observadores e interlocutores preferenciais em detrimento dos seus observadores tradicionais, como Bourdieu havia enunciado (1987: 108).

A par das novas concepções das Artes Visuais permanece como primordial a construção da sua obra, sem a qual se estaria trabalhando nos domínios da metafísica, filosofia ou da literatura. Para se constituir em obra de arte, ela exige estar

---

[1821] - Em dezembro de 2000 e no final de um ano corrido de funcionamento da '*Universidade de Todos os Saberes*', Yves Michaud (2000, pp. 98/9) apresentou o seguinte balanço, quando "*o sucesso ultrapassou largamente nossas expectativas. Uma média de quinhentas pessoas freqüentaram cada dia o anfiteatro Painlevé do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios, o que levará no final ao total de cento e oitenta mil ouvintes. A isto é necessário acrescentar uma média de escuta na Internet (site: www.telerama.fr) de quinhentas a mil pessoas em cada conferência. O sucesso da publicação das conferências confirma esse grande interesse*" . As aulas da Universidade de Todos os Saberes ocorrem todos os dias da semana às 1h30min e sábados, domingos e dias feriados às 11h, no Conservatório Nacional das Artes e Ofícios, anfiteatro Paul Painlevé à rua Saint-Martin, nº 292, 75003 – Paris. No final as conferencias serão publicadas em quatro volumes pela editora Odile Jacob

[1822] - Deve-se esse empreendimento institucional à iniciativa a Gaudêncio Fidelis, um ex-aluno do Instituto, e agindo como diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais da Secretaria de Cultura do RS.

[1823] - Em Porto Alegre, apenas para citar, está em atividade por décadas o grupo que se constituiu ao redor de Vera Chaves Barcelos, uma ex-aluna das artes visuais e simultaneamente de música do IA-UFRGS. [1823] Conferir: CARVALHO, Ana Albani de. **"Nervo Ótico"e Espaço NO":**a diversidade no Campo Artístico Porto Alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais IA-UFRGS, 1994, 295 fls. + anexos. (dissertação)

presente no meio social, fundando o sistema de artes nessa circulação e onde ela busca os seus valores.

Ampliando e atualizando a presente tese, o agente institucional assume dimensões novas na forma de circulação do poder da arte, como o realizou Iberê Camargo, um ex-aluno do IBA-RS, sendo apontado em Porto Alegre como inspirador de uma instituição de arte que é o Atelier Livre. Nessa tarefa de fazer circular a arte, no interior de uma instituição, foi secundado por uma ex-aluna do Instituto, que se tornou a sua esposa e fiel depositária de todo o acervo de momentos privilegiados de criação artística, para faze-la circular democraticamente numa fundação de arte, depois do desaparecimento físico de Iberê. Se há a adaptação do artista à sua nova função, dentro da realidade capitalista, ela expressa a coerência ou a reação a esse o modo de vida[1824].

Essa possibilidade de continuar a fazer circular a arte, mesmo depois da morte do artista, possui no modo de vida, comandado pelo neoliberalismo e na lógica do capitalismo financeiro, um permanente anúncio de apocalipse[1825]. Se face à eternidade e diante da própria ciência, existe a certeza implacável do limite e um apocalipse irreversível, essa certeza é um estímulo na busca humana pela obra de arte e sua reprodução infatigável do maior adiamento possível desse final[1826]. Para essa reprodução continuada, ela mergulha suas raízes no mais profundo passado da espécie humana. Diante dessa genealogia, é possível acreditar que ela será uma das últimas das quais o ser humano irá abdicar no futuro[1827], mesmo com designação

---

[1824] - Esse modo de vida capitalista faz com que "*o artista tende a ser, não o produtor de um objeto durável, capaz de ser trocado, mas antes o autor e o organizador do espetáculo temporário e fugaz. Protegido pela imagem histórica de produtor da inovação, ele não espera mais fazer depender o seu sucesso do público, mas somente dos conhecedores*" como Monnier escreveu (1995, 353) e que assim concorda com Bourdieu quando tratou (1987: 108). do '*público de pares concorrentes*'

[1825] - Esse sentimento da arte frente ao capitalismo que Monnier registrou (1995, p.42) e para quem "*esse território é tão minado, e tão ameaçado de desaparecer como a floresta amazônica. Nós somos os últimos índios*". De outra parte, as provas científicas dos limites, que o ciclo de longuíssima duração da presença do homem sobre a Terra, foram os estímulos à criatividade do escritor Saramago, que expressou essa certeza na língua portuguesa a o ponto de ser distinguido com o Nobel de Literatura.

[1826] - Depois dos atentados ao WTC-NY, do dia 11 de setembro de 2001 o critico John Rockwell escreveu (2001, p. 2) que "*retroativamente é sempre possível interpretar a inquietude artística como prenúncio de desastre iminente, embora no passado, os sinais tenham por vezes iniludíveis. Talvez seja iniludível agora, e ainda sequer os conhecemos. [...] Se conseguirmos sustentar nossas artes numa diversidade tão rica quanto nossa diversidade social, política e religiosa, nossos artistas podem realmente desempenhar um papel valiosíssimo: eles podem nos amparar e inspirar, mas podem também nos guiar – diretamente ou, o que é mais provável, indiretamente – da escuridão para a luz*".(in: http://www.estado.com br/editoriais/2001/01/23/int019.html). O que interessa, para a presente tese, é a abertura imediata das instituições de arte, logo após os atentados, como luz de um arraigado projeto civilizatório dos cidadãos de Nova York contra a barbárie.

[1827] - Carlos Oswald escrevia em setembro de 1962 "*as antenas dos artistas, espelham misteriosamente os acontecimentos do mais afastado futuro e mais do que os cientistas, que analisando o presente deduzem as possibilidades futuras, o artista com suas sínteses, nos apresenta simbolicamente o"vir-a-ser"da humanidade*" in Monteiro, 2000, p. 203

distinta da atual. A arte é um fenômeno humano que continua, e uma fonte da História que no seu continuar desvela os pontos críticos da sua teleologia imanente contribuindo para tornar contemporâneas todas as gerações humanas[1828]. A institucionalização da arte continua sendo o instrumento para a consciência dessa contemporaneidade das diversas gerações. Esse fato é possível conferir nos desígnios do IA-UFRGS, que nas sucessivas etapas gerou essa consciência com elementos do sistema de artes visuais, conectando-se com a sociedade no bojo da qual democratizou a sua competência num projeto civilizatório desenvolvido entre 1908 e 1962.

[1828] - Como Gonçalves Viana, um dos membros do CC-ILBA, afirmou (1948, p. 56) que *"a História, que nos faz contemporâneos de todas as épocas"*.

## *FONTES BIBLIOGRÁFICAS RELATIVAS AO INSTITUTO DE ARTES.*


**1 CORONA**, Fernando (1895-1979) **Caminhada nas artes (1940-1976)** Porto Alegre : UFRGS/IEL/DAC/SEC 1977. 241p.

2 ____. **Manuscritos e Diários.** Porto Alegre : GEDAB/Faculdade de Arquitetura UFRGS. Constituído de 35 cadernos.

**3 CORTE REAL**, Antônio. «O Instituto de Artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1908-1962)» in **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul.** 2.ed. Porto Alegre : Movimento, 1984. pp.234-289.

**4 DAMASCENO**, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)** Porto Alegre : Globo, 1971. 540p.

**5 FIORE**, Renato Holmer. **Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura: cursos em Porto Alegre de 1944-1954.** Porto Alegre : PUC/ dissertação, 1992. 429 fls+ anexos.

**7 KERN**, Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture "Moderniste" au Rio Grande do Sul - Brésil.** Paris : Université de Paris I- Panthéon.Sorbonne , tese, 1981. 435 fls.

**8 PIETA**, Marilene. **A pintura no Rio Grande do Sul** (1959-1970**).** Porto Alegre : PUC/RS Dissertação 1988 447 fls.

**9 ____. A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : Sagra-Luzzatto. 1995. 273p. il. Col.

**10 REIS GARCIA**, Rose Marie. **«*A Formação do professor na UFRGS*** : problemática da licenciatura em Educação Artística – habilitação música». Porto Alegre : UFRGS- Pró-Reitoria de Graduação: GT Licenciaturas, julho 1988, (policopiado - sem paginação).

**11 RODRIGUES**, Cláudia Maria Leal. **Institucionalizando o ofício de ensinar:** um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). Porto Alegre : Departamento de Música IA-UFRGS, dissertação, 2000. 236 fls.

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

**13 SILVA**, Pery Pinto da et SOARES, Mozart Pereira. **Memória da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1934-1964).** Porto Alegre : UFRGS, 1992. 234p.

**14 TREVISAN**, Armindo. «*O Instituto de Artes da UFRGS*». in **Veritas**. Porto Alegre : PUC- RS, vol. 38, **nº.156**. pp.687-96. Dez 1994.

## *FONTES BIBLIOGRÁFICAS GERAIS DA TESE.*


**1 ABREU,** Luciano. «A Revolução Federalista – versão republicana» in **FLORES** Moacyr (org) **1893-1895: a Revolução dos Maragatos**. Porto Alegre – EDIPUCRS, 1993 pp. 27/34**.**

**2 ABREU,** Regina. **A fabricação do Imortal**: Memória, História e Estratégias de consa- gração no Brasil. Rio de Janeiro : Rocco, 1996. 235p.

**3 ALBERTI**, Leon Battista (1404-1472). **Da pintura**. Campinas : Unicamp, 1992. 161p.

**4 ALMEIDA,** João Pio de. **Borges de Medeiros**: Subsídios para o estudo de sua vida e de sua obra. Porto Alegre : Globo, 1928. 335p.

**5 ALMEIDA PRADO,** J. F. **Tomas Ender**. São Paulo : Melhoramentos, 1955. p.383.

**6 ALVES,** Rubem. **Conversas com quem gosta de ensinar.** São Paulo : Cortês Editora. 1984.

**7 AMARAL**, Aracy Abreu. **Arte e meio artístico: entre feijoada e x-burguer** (1961-1981) São Paulo : Nobel, 1983. 428p.

8 ____. **Arte para que?** Preocupação social da arte Brasileira. São Paulo : Nobel, 1984, 435p.

9 ____. **Indefinição a enfrentar e prioridades na pesquisa da arte brasileira**. In **Pesquisas em artes plásticas.** Porto Alegre : UFRGS-ANPAP, 1993. pp 9-16.

**10 AMORIN**, Sonia Maria de. **Em busca de um tempo perdido** : edições de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950) São Paulo : EDUSP. 2000, 181p.

**11 ANDRADE**, Mário**. O movimento modernista.** Rio de Janeiro : Casa do Estudante do
Brasil, 1942.

12 ____. **Curso de Filosofia e História da Arte**. São Paulo : Centro de Estudos Fol clóricos, 1955. 119 f.

**13 ANDRADE**, Oswald (1890-1954). **Pau Brasil.**5ª.ed. São Paulo: Globo, 1991. 145p.

**14 ARAUJO VIANA**, Ernesto da Cunha . **Das Artes plasticas no Brasil em Geral e na cidade do Rio de Janeiro em Particular** . Rio de Janeiro : Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, s/d. pp.508-608 (separata)

**15 ARENDT,** Hannah (1907-1975). Condition de l'homme moderne. Londres : Calmann Lévy. 1983.

**16 ARGAN,** Giulio Carlo (1909-1992)**. História da arte como história da cidade.** São Paulo : Martins Fontes. 1992.

17 ____. **Arte Moderna**. São Paulo : Companhia de Letras, 1996.

**18 ARISTÓTELES** (384-322). **Ética a Nicômano.** São Paulo: Abril Cultural1973. 329p.

19 ____. **Tópicos.** 2.ed. São Paulo : Abril Cultural. 1983, pp.5-156.

**20 ATCON**, Rudolph P. **ATCON e a Universidade Brasileira.** (Coordenação de José Serrano). Rio de Janeiro : Techné**.** 1974, 322p.

**21 ATELIER LIVRE:** 30 anos.Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura,1992, 100p. il.

**22 AZEVEDO**, Fernando. **A cultura brasileira.** 5.ed. São Paulo : Melhoramentos, 1971.

**23 BADIOU**, Alain. **O ser e o evento.** Rio de Janeiro : Zaha r- UFRJ, 1996. 402p.

**24 BARATA**, Mário «Século XIX: transição e início do século XX» in **ZANINI,** Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo : W.M. Salles, 1983. pp.377-451.

**25 BARBOSA,** Ana Mae. «Arte educação» in **ZANINI,** Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo : W.M. Salles, 1983. pp. 1080 – 1095.

26 ____. **A imagem do ensino da arte: anos 80 e novos tempos.** São Paulo : Perspectiva. 1991. 134p.

**27** ____. **O ensino das artes nas universidades**. Ana Mae Tavares Basto Barbosa, Lucrecia D'Alessio Ferrar, Elvira Vernaschi (org) – São Paulo : EDUSP : CNPq, 1993 119p.

**28 BARBOSA GONÇALVES**, Carlos. **Mensagens enviadas à Assembléia dos Representantes do Rio Grande o Sul**. Porto Alegre : Globo, 1909-1912.

**29 BARREIRO**, José Carlos. « Historiografia e cidadania: a produção do conhecimento numa ordem patrimonialista». **Cultura e cidadania**. Paraná : ANPUH, 1996. pp. 29-36.

**30 BARTHES,** Roland**. Système de la mode.** Paris : Seul, 1967. 327p.

**31 BASTOS**, Maria Helena C. **«O novo e o nacional em REVISTA do ENSINO do Rio Grande do Sul: 1939-1942»** São Paulo : USP, 1994. 500 f. (tese).

**32 BELLOMO**, Harry Rodrigues (Org). «A produção da estatuária funerária em Porto Alegre» in **Rio Grande do Sul**: aspectos da cultura. Porto Alegre : Martins Livreiro, 1994. pp. 63/91.

**33 BENSE**, Max. **Pequena estética**.São Paulo: Perspectiva,1971, 225p+(2.ed. 1975).

**34 BERTASSO**,José Otávio.**A Globo da Rua da Praia**. São Paulo: Globo,1993. 288p.

**35 BITTENCOURT**, Gean Maria. **A Missão Artística Francesa de 1816**. (2ª ed) Petrópolis : Museu da Armas Ferreira da Cunha, 1967, 147p.

**36 BLOCH,** Marc**. Introdução à História.**3ª. ed.Lisboa :Europa- América 1976 179 p.

**37 BOEIRA**, Nelson. «O Rio Grande de Augusto Comte» », in FREITAS, Décio et alli, **RS:Cultura & Ideologia**. (2ª ed) Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996. pp 34-59

**38 BOSI**, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 5.ed. São Paulo : Ática, 1995.

**39 BOTH**, Agostinho. **A criação da Universidade de Passo Fundo.** Passo Fundo : Universidade de Passo Fundo, 1993. 86p.

**40 BOURDIEU,** Pierre . **Economia das trocas simbólicas.** São Paulo: EDUSP-Perspectiva, 1987. 361p.

41 ____. **O poder simbólico.** Lisboa : DIFEL, 1989. 311p.

42 ____. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo : Companhia das Letras, 1996ª. 421p.

43 ____. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas : Papirus, 1996b. 231p.

**44 BRUINE,** Paul de **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais:** os pólos da prática metodológica. Rio de Janeiro : Francisco, 1977. 235p.

**45 BUARQUE,** Cristovam. **A aventura da universidade** São Paulo : UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. 239p.

**46 BULHÕES GARCIA,** Maria Amélia. **Artes Plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70.** São Paulo : USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 1990, 283 f. (Tese).

47 ____. «Modernidade como projeto: mudança e conservação» in **A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil.** Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1992. pp. 58-61.

48 ____. «A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil» in **Pesquisa**

**em artes plásticas**. Porto Alegre : ed. Universidade-UFRGS – ANPAP, 1993. pp. 93-100.

**49 BURKE,** Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a escola dos Annales, 1929-1989**. São Paulo : Editora Universidade Estadual Paulista, 1991 154p.

**50 CABRAL DE MELLO,** Evaldo. **A fronda dos mazombos.** São Paulo : Companhia das Letras, 1995. 530p**.**

**51 CANEZ,** Anna Paula, **Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna de Porto Alegre.** Porto Alegre : Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1998. 209p. ilust.

**52 CARVALHO,** Ana Albani de. **"Nervo Ótico"e Espaço NO":** a diversidade no Campo Artístico Porto Alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais IA-UFRGS, 1994, 295 fls. + anexos. (dissertação)

**53 CARVALHO**, José Murilo**. A formação das almas:** o imaginário da República. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

**54 CARVALHO,** Maria Lúcia. **Escola e democracia:** subsídio para um modelo de administração segundo as idéias de Mary P. Follet. São Paulo : EPU, 1979. 102p.

**55 CAVALHEIRO LIMA,** J.C., **Araújo Viana** : vida e obra. Porto Alegre : Globo-Divisão de Cultura-SEC-RS. 1956, 111 p.

**56 CERTEAU**, Michel de**. A invenção do cotidiano.** Petrópolis : Vozes, 1998 2 v.

**57 CHALUMEAU**, Jean Luc. **Lectures de l'art.** Paris : Chêne, 1991. 293 p.

58 ____. **Teorias da arte**: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa : Instituto Piaget, 1997. 171 p.

**59 CHARTIER,** Roger. **Au bord de la falaise**: l´histoire entre certitudes et inquiétude. Paris : Albin Michel, 1998. 293p.

**60 CHAUI**, Marilena. **Conformismo e resistência.** 2.ed. São Paulo : Brasiliense,1987. 179 p.

61 ____. «As humanidades contra o humanismo». In **Universidade, formação, cidadania**. Gislene Aparecida dos Santos (org) – São Paulo : Cortez, 2001, pp.15-32.

**62 CHAVES de MELO.** Gladston. **Origem, formação e aspectos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro : Padrão , 1974. 277p.

**63 CHIPP,** Herschel Browning. **Teorias da arte moderna.** São Paulo : Martins Fontes, 1988, 675p.

**64 COHN**, Gabriel (org) **Max Weber** (1864-1920). São Paulo : Ática, 1991.167p.

**65 COMPAGNON,** Antoine. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte : Editora UFMG. 1996. 115p.

**66 CORONA,** Fernando (1895-1979), **ISMOS**. (+ Carta de Atenas 29.07- 13.08.1933) Porto Alegre : Globo, 1947. 29p.

**67 CORRÊA**, Ernani et **BARCELLOS. Manual do Engenheiro Corrêa- Barcellos.** Porto Alegre : Globo, 1939.

**68 CORRÊA**, Ernani. **Hierarquia Estética.** Porto Alegre: Globo, 1945, 37 p.

**69 CORRÊA dos SANTOS**, Nayá "**TASSO CORRÊA: uma vida uma obra de arte**". Porto Alegre : Evangraf, 2001. 32 p il.

**70 COSTA**, Angyone. **A inquietação das abelhas**: o que pensam e o que dizem os nosso pintores, esculptores, architectos e gravadores sobre artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro : Pimenta Melo, 1927. 298p.

**71 COUCHOT**, Edmond. **La techologie dans l'art**: de la photographie à la réalité virtuelle. Nimes : Jacqueline Chambon, 1998.

**72 CROCE**, Benedetto. **Estética come scienza dell'expressione e linguística generale, Teorie e Storia** (9ª ed). Bari: Gius Latezza, 1950, 564 p.

**73 CUNHA,** Luiz Antônio, **Universidade temporã** : o ensino superior da Colônia à Era Vargas. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 1980, 295p**.**

**74 DANTO,** Arthur, .**L'assujettissement philosophique de l'art**. Paris : Seul 1993.

**75 DE MASI,** Domenico. **A emoção e a regra:** os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, 419 p**.**

**76 DESCARTES** , Renée (1596-1650) **.Discurso de Método. 3ª**. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 p.

**77 DIDI-HUBERMAN**, Georges. **La ressemblance informe** : ou le gai visuel selon Georges Bastille. Paris : Macula 1995 399p.

**78 DILL,** Aidê Campello**. «Diretrizes educacionais do governo de Antônio Augusto Borges de Medeiros**: 1898-1928» Porto Alegre: PUC-IFCH, 1984 240 f. (tese)

**79 DIRETORIA** GERAL da INSTRUÇÃO PÚBLICA**. Almanak Escolar do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Selbach, 1935, 437 p.

**80 DOBERSTEIN,** Arnoldo Walter**. Porto Alegre (1898-1920): estatuária fachadista e monumental, ideologia e sociedade.** Porto Alegre : PUC-IFCH, 1988, 208 f. Dissert.

81 ____. **Porto Alegre 1900-1920**: estatuária e ideologia. Porto Alegre : Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 102p.

82 ____. **Rio Grande do Sul (1920-1940): estatuária, catolicismo e gauchismo**. Porto Alegre : PUC-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1999. 377f.

**83 DUCHAMP**, Marcel, «L'artiste doit-il aller a l'université?» in **Duchamp du signe**. Paris Flammarion 1991.

**84 DURAND**, José Carlos, **Arte, Privilégio e Distinção**: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985.São Paulo : Perspectiva: EDUSP 1989. 307p.

**85 DURKHEIM**, Emile (1858-1917). **As regras do método sociológico** (2ª ed). São Paulo : Abril Cultural, 1983, pp.71/161.

**86 ECO,** Umberto **.Obra Aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1976, 284 p**.**

**87 ESPINOZA,** Benedictus**. Tratado político.** São Paulo : Abril Cultural (Os pensadores), 1983.

**88 FAORO**, Raymundo. **Os donos do poder:** formação do patronato político brasileiro. Porto Alegre – São Paulo : Globo e USP, 1975. 2v.

**89 FAVERO**, Maria de Lourdes de Albuquerque. **Universidade e Poder.** Rio de Janeiro: Archimé, 1980. 208p.

**90 FAYET,** Carlos Maximiliano. **O ensino da Arquitetura na escola de artes.** Porto Alegre : EMA, 1965, 35p.

**91 FEATHERSTONE**, Mike. **O desmanche da Cultura:** globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo : SESC – Studio Nobel, 1997. 239p.

**92 FERNANDES,** Florestan **Universidade brasileira**: reforma ou revolução. São Paulo: Alfa Omega, 1975, 257 p.

**93 FERREIRA FILHO,** Arthur **Nomes Tutelares do Ensino no Rio Grande do Sul.** 2.ed. Porto Alegre: IEL, 1977. 227p.

**94 FERREIRA**, Kennedy Piau. **Políticas públicas es sistema de Artes**: limites e possibilidades de uma ação institucional orientada para o desenvolvimento das artes visuais como crítica da cultura. Porto Alegre : UFRGS- Departamento de Artes Visuais 1999. 211 p. (Dissertação)

**95 FEYERBAND**, Paul. **Diálogo sobre o método.** Lisboa : Presença, 1991, 139 p.

**96 FICHTE,** Johann Gottlieb (1762-1814) «Introdução à teoria do Estado» in **.Fichte.** 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 295-313.

**97 FIGUEIREDO**, Gastão de, et alii. **Olinto de Oliveira**: poliantéia. Rio de Janeiro : IBGE. 1953. 110p.

**98 FLORES**, Moacyr (org) **1893-1895: a Revolução dos Maragatos**. Porto Alegre – EDIPUCRS, 1993. 150p**.**

**99 FRANCESCO**, José de. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre; s/editora. 1961.

**100 FREITAS**, Décio et alli, **RS:Cultura & Ideologia**. (2ª ed) Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996. 167p.

**101 FREUD**, Sigmund.(1858-1939).**O mal estar na civilização** (1930). Rio de Janeiro : Imago, 1974. pp. 66-150. (Edição standard brasileira de obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.13)

102 ____. **Conferências introdutórias sobre psicanálise: resistência e repressão**. Rio de Janeiro : Imago 1976. 337-354. (Edição standard brasileira de obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v.16)

103 ____. **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância** (1910). Rio de Janeiro : Imago, 1987, pp. 55-124. (Edição standard brasileira de obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.11)

104 ____. **Totem e tabu** (1913). 2.ed. Rio de Janeiro : Imago 1995, pp. 13-193 (Edição standard brasileira de obras psicológicas completas de Sigmund Freud ,volume 13)

105 ____. **O Moises de Michelangelo** (1914). 2.ed. Rio de Janeiro : Imago 1995. pp. 215-241. (Edição standard brasileira de obras psicológicas completas de Sigmund Freud , v. 13)

106 ____. **Algumas reflexões sobre a psicologia escolar** (1914). 2.ed. Rio de Janeiro : Imago 1995. pp. 243-250. (Edição standard brasileira de obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v.13).

**107 FROTA,** José Artur D'Aló, « **El vuelo de fénix:** la aventura de una idea: el movimiento moderno en tierras brasileñas» Barcelona ; Universitat Politècnica de Catalunya, 1997. 404 fl.

**108 FOUCAULT**, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro : Graal, 1995. 295.

**109 GANDINI.** Raquel Pereira Chainho. **Intelectuais, Estado e Educação**: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos 1944-1952. Campinas : UNICAMP, 1995. 249p.

**110 GASTAL,** Susana «Um encontro com Carlos Alberto Petrucci» in **. Caixa Resgatando a Memória.** Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998. pp. 97/117.

111____ **Salas de cinema**: cenários porto-alegrenses. Porto Alegre: EU, 1999, 176 p.

**112 GAUER,** Ruth Maria Chittó. **A construção do Estado-nação no Brasil: a contribuição dos egressos de Coimbra** . Curitiba : Juruá. 2001. 336 p

**113 GENETTE,**Gérard.**L'œuvre de l'art**:la relation esthétique**.** Paris:Seuil.1997. 293p.

**114 GENRO**, Tasso Fernando. «Tradição jurídica e relações políticas: um estudo introdutório», in FREITAS, Décio et alli, **RS:Cultura & Ideologia**. 2.ed. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996. pp 89-112.

**115 GLEIZAL,** Jean- Jacques. **L'Art et le Politique**. Paris : Presses Universitaires de France. 1994. 261p.

**116 GOETHE,**Johann Wolfgang von.**Teoria de los colores**.Buenos Aires:1945. 466p.

**117 GOLIN,** Tau. **A Guerra Guaranítica**: como os exércitos de Portugal e Espanha destruíram os Sete Povos dos jesuítas e índios guaranis no Rio Grande do Sul. (1750-1761). Passo Fundo : PUF e Porto Alegre : UFRGS, 1998. 624 p.

**118 GOMES**, Alberto Albuquerque. «Sociedade civil e universidade: caminhos e descaminhos de uma quase parceria». In **Universidade, formação, cidadania.** Gislene Aparecida dos Santos. (org.) São Paulo : Cortez. 2001, pp. 123-132.

**119 GOMES**, Ângela de Castro.(org) **Capanema: o Ministro e seu ministério.** Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2000. 269 **.**

**120 GOMES**, Paulo. **José Lutzenberger.** Porto Alegre: MARGS, 2001. 48p.

**121 GOMES**, Roberto. **Crítica da razão tupiniquim.** Porto Alegre: Movimento /UFRGS, 1979, 104p.

**122 GONÇALVES VIANNA (**Raymundo). **Olinto de Oliveira**. Porto Alegre: Globo, 1945. 161p.

**123 GONZAGA DUQUE. Contemporâneos** (pintores e escultores). Rio de Janeiro : Benedito De Souza, 1929.

**124 GREENBERG,** Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, 260 p.

**125 GUASINA**, Luiz de Senna. **Diário da Revolução Federalista. 1893-1895**. Porto Alegre : Arquivo histórico do Rio Grande do Sul : EST 1999. 175p.

**126 GUIDO** (GNOCCHI), Ângelo (1893- 1969). **Forma e expressão na História da Arte.** Porto Alegre : Escola de Belas Artes-Imprensa Oficial, 1938, 59 p. *{064TEXT}*

127 ____. **Pedro Weingärtner.** Porto Alegre: SEC- Divisão de Cultura – Diretoria de Artes 1956 , 228p.

**128 GUIMARÃES ROSA,** João. **Grande Sertão : Veredas.** Rio de Janeiro : José Olympio. 1963. 571p.

**129 HABERMAS,** Jorge. **A Filosofia hoje.** Rio de Janeiro: Salvat, 1979. 140p.

130 ____. **Conhecimento e interesse.** Rio de Janeiro: ZAHAR,1982. 367p.

**131 HEIDEGGER**, Martin. **Conferências e escritos filosóficos.** São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 420.

132 ____. **Origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1992. 73 p.

**133 HEGEL,** George Wilhelm Friedrich. **Leciones de Estética**. Buenos Aires : Austral. 1946.

134 ____. **Fenomenologia do espírito.** São Paulo : Abril Cultural, 1980.

**135 HOLANDA**, Francisco. **Diálogos de Roma** : da pintura antiga**.** Lisboa Sá da Costa, 1955, 158p.

**136 HORTA**, José Silvério Baia. **A I Conferência Nacional de Educação ou de como monologar sobre educação na presença de educadores**. I **CASTO GOMES**, Ângela. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2000 . pp.143-172.

**137 KANT,** Emmanuel (1742-1804). **Crítica da razão prática.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 255p.

**138 KERN**. Maria Lúcia Bastos. **Arte Argentina**: tradição e Modernidade. Porto Alegre : Edipucrs, 1996, 152p.

139 ____. **Francis Pelichek**. Porto Alegre : Projeto Resgatando Memória Caixa Econômica Federal, 1998. 35p.

**140 KRAWCZYK**, Flávio. **O espetáculo da legitimidade**: os salões de artes plásticas em Porto Alegre. Porto Alegre : Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 1997. 526 fls.. (dissertação)

**141 KUHN,** Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva. 1997. 257p.

**142 LADRIÈRE,** Jean. **Les enjeux de la rationalité**: le défi da science et la technologie aux cultures. Paris: Aubier-Montaigne/UNESCO, 1977. 221p **.**

**143 LAURENT**, Jeanne. **Arts et pouvoirs en France : 1793 à 1981:** Histoire d'une demission artistique. Paris : C.I.E.R.C.- Université de Saint-Etienne, 1983. 191 p.

**144 LEFORT**, Claude. **A invenção democrática:** Os limites da dominação totalitária. São Paulo : Brasiliense, 1983. 247 p.

**145 LÉGER,** Fernand. **Funções da pintura**. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1965.

**146 LEMAGNY**, Jean-Claude. **L'Ombre et le temps:** essais sur la photographie commme art. Paris : Nathan, 1992. 384 p.

**147 LEON,** Aurora. **El Museu**: teoria, práxis y utopia. Madrid : Cátedra, 1995. 378 p.

**148 LICEU de ARTES e OFÍCIOS de SÃO PAULO**: missão de excelência [org. Margarida Cintra Gordinho]. São Paulo : Marca D'Água. 2000, 119 p . 282 p.

**149 LOVE**, Joseph L. **O regionalismo gaúcho.** São Paulo : Perspectiva, 1975. 282 p.

**150 LUCAS**, Maria Elizabeth. «Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização», in FREITAS, Décio et alli, **RS:Cultura & Ideologia**. 2.ed. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996, pp 150-167.

**151 LÜCK**, Heloísa. **Permanência e Inovação do Ensino**: explicações e perspectivas». Curitiba : Fac. Educação Universidade Federal do Paraná, 1985. 148 p. (Dissertação).

**152 LYONS**, John. **As idéias de Chomsky.** São Paulo : Cultrix, 1976. 121p.

**153 MACHADO,** Antonio. «De Campos de Castilla» in **.Antología poética.** Madrid : Alianza. 1995. pp.31 – 70.

**154 MACHADO de ASSIS. Obras Completas**. Rio de Janeiro: Aguiar, 1959. III vol.

**155 MARCHÁN FIZ,** Simón. **La estética en la cultura moderna**. Madrid : Alianza Forma. 1996.

**156 MARCUSE,** Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa : Marins Fontes 1981. 92 p.

**157 MARINHO** (Loureiro) **CHAVES,** Antônio. **Relatório do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre : Livraria do Comércio, 1923. 55 p.

**159 MARITAIN**, Jacques. **La responsabilité de l'artiste**. Paris : Arthème Fayard, 1961. 121p.

**160 MARQUES JUNIOR**, Rivadavia. **«Política educacional republicana**: o ciclo da desoficialização do Ensino» Araraquara : Fundação de Filosofia, Ciência e Letras de Araraquara, 1967. 351 f. (tese)

**161 MARTINS**, Ari. **Escritores do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre:UFRGS,1978. 636 p.

**162 MATURANA R.,** Humberto (1928-) e **VARELA.** Francisco (1946-)**. El árbol del conocimiento:** las bases biológicas del conocimiento humano. Madrid : Unigraf. 1996, 219p.

163 ____. **La realidad: ¿objetiva o construida?.** Barcelona : Antropos, 1996. 159 p.

**164 MAY**, Rollo. **La necesidad del mito:** la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo. Barcelona: Paidos Contextos, 1992. 297p.

**165 MEIRELES**, Cecília (1901-1964)**. Artes populares**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968, 156. p.

**166 MEROT**, Alain (edit.) **Les conférences de l'Academie royale de peinture et esculpture au XVII$^{e}$ siècle.** Paris : RNSBA, 1996. 533p.

**167 MICELI**, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil** (1920-1945). São Paulo: Difel, 1984. 240 p.

168 ____. **Imagens negociadas** : retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo : Companhia de Letras, 1996, 174p.

**169 MICHAUD,** Yves. **L'artiste et les comissaires**.: quartre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent. Paris : Jacqueline Cambon, 1989. 244p.

**170 MONNIER,** Gérard**. L'art et ses institutions en France:** de la Révolution à nos jours. Paris : Gallimard-Folio-histoire, 1995. 462p.

**171 MONTEIRO**, Charles. **Porto Alegre**: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano. Porto Alegre : EDIPUCRS, 1995. 153 p.

**172 MONTEIRO**, Maria Isabel Oswald. **Carlos Oswald** (1882-1971): pintor da luz e dos Reflexos. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000. 229 p.

**173 MORALES de los RIOS FILHO,** Adolfo. **O ensino artístico no Brasil.** Rio de Janeiro : IHGB, 1938. 429 p.

**174 MOREIRA**, Raul. **Panteão Médico Riograndense.** São Paulo : Ramos, 1943, pp. 66-68.

**175 MOTA,** Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira 1933-1974.** Pontos de partida para uma revisão histórica. 4.ed. São Paulo : Ática, 1980. 303 p.

**176 MOULIN**, Raymonde. «L'identification de la l'artsiste contemporain» in **La condition sociale de l'artiste**. Paris : centre Interdisciplinaire d´Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine. 1985, pp.121/131.

177 ____. **L'artiste, l'institution et le marché.** Paris : Flammarion, 1995. 437 p.

**178 MOULIN**, Raymonde et alii **.Les artistes:** essai de morphologie sociale / par RaymondeMoulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier, François Porto-Vasquez/ Ministère de la Culture, Centre Pompidou, Centre de Sociologie des Arts. EHESS, CNRS. – Paris, La Documentation Française, 1985. 124 p.

**179 NAGLE**, Jorge. **Educação e sociedade na Primeira República.** São Paulo : EPU 1976. 400p.

**180 NEVES ALVES**, Francisco. **O discurso político-partidário sul-rio-grandense sob o prisma da imprensa rio-grandina** (1868 1895) Porto Alegre PUCRS, 1998 Tese. 750 f.

**181 NICOLET,** Claude. **L'idée républicaine em France** (1789-1924). Paris: Gallimard, 1994, 528 p.

**182 NIETZSCHE**, Frederico Guillermo (1844-1900).**La génesis da la moral**. Buenos Aires : Tor, s/d, 160 p. e **A gênese da moral** (3ª. ed). São Paulo : Moraes, 1991. 113 p.

183 ____. «Mas allá del Bien y del Mal» **Obras inmortales**. Barcelona: Teorema, 1985 pp. 1265-1445.

184 ____. **Estéticas y teorías de las artes**. Madrid; Temas 1999. 241 p.

185 ____. **Sobre el porvenir de nuestras escuelas**. Barcelona: Tusquets, 2000. 179.

**186 NISKIER**, Arnaldo. **Educação Brasileira:** 500 anos de história . Rio de Janeiro : FUNARTE, 2001, 456 p

**187 NOBREGA,** Vandick Londres. **Enciclopédia da legislação do Ensino.** Rio de Janeiro; Revista dos Tribunais. 1952.

**188 NOLL,** Maria Isabel. «O contexto político revolucionário de 30 e a unificação dos partidos do Rio Grande do Sul (1928-1930)» in **TRINDADE,** Hélgio (org). **Revolução 30: partidos e imprensa partidária no Rio Grande do Sul** (1928-1937). Porto Alegre : UFRGS-L&PM, 1980. pp. 21 – 27.

**189 O'DONNELL**, Fernando. **Alguns textos políticos da transição institucional no Rio Grande do Sul (1887-1893) preliminares.** Porto Alegre : Metrópole, 1991, 52p

**190 OLIVEIRA LIMA**, Lauro. **Os mecanismos da liberdade:** microfisilogia . São Paulo: Polis, S/d. 376 p.

**191 OLIVEIRA**, Olinto de. **Relatórios de 1909 a 1912 do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande Sul apresentados pelo Presidente Dr.Olinto de Oliveira**. Porto Alegre : Globo, 1912. 41 p. + estatísticas.

**192 OLIVEN,** Ruben George. **A parte e o todo:** a diversidade cultural no Brasil - Nação. Petrópolis: Vozes 1992. 143p.

**193 ORTIZ**, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional.** 3.ed**.** São Paulo : Brasiliense, 1985. 147p.

194 ____. **Cultura e modernidade**. São Paulo : Brasiliense, 1991. 282 p.

**195 OSTROWER**, Fayga (1920-2001)**. Universos da arte.** 4.ed. Rio de Janeiro : Campus, 1987, 358 p.

196 ____. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro : Campus, 1990. 289p.

**197 PÄCHT,** Otto**. Historia del arte y metodologia.** Madrid: Alianza Forma 1986. 127p.

198 ____. **Questions de méthode en histoire de l'art.** Paris : Macula, 1994. 167p.

**199 PANOFSKY,** Erwin**. Significado nas artes visuais.** 3ª. ed. São Paulo : Perspectiva. 439p**.**

**200 PARREIRAS**, Antônio. **História de um pintor**: contada por ele mesmo. Niterói : Diário Oficial, 1943. 255 p.

**201 PÉCAUT**, Daniel. **Intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo : Ática, 1990. 335 p

**202 PEDROSA,** Mário. **Arte: necessidade vital.** Rio de Janeiro : Casa do Estudante do Brasil, 1949. 235p.

203 ____.**Mundo, homem, arte em crise**. 2.ed. São Paulo : Perspectiva, 1986. 323p.

**204 PEREIRA**, Américo**.O maestro Assuero Garritano.** Niterói: Dom Bosco,1967. 112p.

**205 PESAVENTO**. Sandra Jatahy. **RS: economia e o poder dos anos 30**. Porto Alegre : Mercado Aberto. 1980, 192p.

206 ____. **História da indústria sul-rio-grandense.** Guaiba : RIOCEL, 1985. 123p.

207 ____. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre : Ed.Universidade - UFRGS ANPAP, 1993. 118p.

**208 PESSOA**,Fernando. **Poemas.** 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 159p.

**209 PEVSNER**, Nikolaus. **Las academias de arte: pasado y presente.** Madrid : Cátedra. 1982. 252p.

**210 PIAGET**, Jean (1896-1980) **Epistemologia Genética**(2ª ed) São Paulo : Abril Cultural 1983. 294 p.

**211 PLATÃO** (427-347 a.C) **Diálogos: a República.** 23.ed. Rio de Janeiro Ediouro, 1996.

212_____. **La república o el Estado.** Buenos Aires : Espasa-Calpe, 1941. 365p.

**213 POPPER,** Karl. **A sociedade aberta e seus inimigos.**(3ª ed.) Belo Horizonte: Itatiaia 1987 2v.

**214 PORTANTIERO** Juan Carlos. **Estudiantes y Política en América Latina: el proceso da la Reforma Universitaria (1918-1938).** México : Siglo Veintiuno, 1978, 461 p.

**215 Prédios históricos da UFRGS:** atualidade e memória. Porto Alegre : UFRGS, 1998, 63p.

**216 PRIETO**, Justo. **Sentido social de la cultura universitaria**. Buenos Aires : Plantié. 1942, 379p.

**217 READ,** Herbert **.A redenção do robô: meu encontro com a educação através de arte.** São Paulo : Summus, 1986, 158p.

**218 RECHT**, Roland. **Le texte de l'œuvre d'art la description**. Strasbourg-Colmar : Presse Universitaire – Musée d'Unterlindem, 1998.

**219 REGUERA**, Isidoro. **El Feliz absurdo de la ética** (El Wittgenstein Místico). Madrid : Tecnos, 1994. 270p.

**220 REIS**, Carlos. **Álbum do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : 1905, 373p.

**221 REIS GARCIA**, Rose Marie. **Educação musical e o Instituto de Belas Artes.** Porto Alegre : IA – UFRGS 1988 (mimeografado sem paginação).

**222 RIBEIRO,** Demétrio. «A grama entre os paralelepípedos» in **UFRGS** : identidade e memória – 1934-1994. Porto Alegre : Ed. Da Universidade/UFRGS, 1994. pp.12/16.

**223 RIBEIRO**, Darcy **O processo civilizatório .** Rio e Janeiro: Vozes, 1978. 270p.

**224**---------- **Universidade necessária**. 4.ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

**225 RIOPARDENSE MACEDO,** Francisco. **Porto Alegre: origem e crescimento**. 2.ed. Porto Alegre : EU/Porto Alegre, 1999. 157p.

**226 RINESI,** Eduardo. «Universidade reflexiva e cidadania crítica». In **Universidade, formação, cidadania.** Gislene Aparecida dos Santos. São Paulo : Cortez, 2001. pp. 87-98

**227 ROCHA ALMEIDA,** Gen. Antônio da, «Professor Dr. Olímpio Olinto de Oliveira», in **Vultos da Pátria.** Porto Alegre : 1964, v.2. pp. 233-239.

**228 RODRIGUES,** Celso. **Tradição e modernidade na formação do estado-nação brasileira: a assembléia constituinte de 1823**. Porto Alegre: PUC-IFCH, 1998, 196 f. Dissertação.

**229 ROQUETTE-PINTO,** Edgard « O Ministério da Educação e o Rádio». **Boletim do Ministério da Educação e Saúde Pública**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde Pública. Ano I , **nºs 1 e 2**. Jan. a Jun. 1931. pp.35/9.

**230 ROSSATO**, Ricardo. **Universidade: nove séculos de história.** Passo Fundo: EDIUPF, 1998. 235p.

**231 RUIZ SILVEIRA**, Nadia Dumara. **Universidade Brasileira** : a intenção da extensão. São Paulo : Loyola. 1987. 158p.

**232 SANTOS GRACIANI**, Maria Stella. **O ensino superior no Brasil** : a estrutura de poder na universidade em questão. Petrópolis : Vozes, 1982. 164p.

**233 SANTOS,** Theotônio dos **.Conceito de classes sociais.** Petrópolis : Vozes, 1982. 81p.

**234 SCHAEFFER,** Jean-Marie **. L'Art de l'Age Moderne.** Paris : Gallimard 1992. 444p.

**235 SCHILLER,** Friedrich (1759-1805) **Sobre a Educação Estética**. São Paulo : Herder, 1963. 134 p.

**236 SERRA-BRAVO,** R. **Tesis doctorales y trabajos de investigación científica**. Madrid : Paraninfo, 1994. 497p.

**237 SHUSTERMAN.** Richard. **L'art à l'état vif**: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. Paris : les éditions de Minuit 1992. 227p.

**238 SIGRIST,** José Luiz. **A JUC no Brasil: estudo de um movimento**. São Paulo : Cortez – UNIMEP, 1982.

**239 SIMMEL,** Georg **Sociología y estudios sobre las formas de socialización.** Madrid : Alianza. 1986, 817. 2v.

**240 SILVA**, Hiake Roselaine Kleber de. **SOGIPA**: uma trajetória de 130 anos. Porto Alegre : Sogipa, 1997. 100p.

**241 SILVA,** Pery Pinto Diniz da, et **SOARES**, Mozart Pereira. **Memória da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**: 1934-1964. Porto Alegre : UFRGS, 1992, 234 p.**.**

**242 SILVA,** Úrsula R. da, et **SILVA LORETO,** Maria Lúcia. **História da arte em Pelotas:** a pintura de 1870 a 1980. Pelotas : EDUCAT, 1996, 180 p.

**242 SILVA,** Úrsula Rosa da - **A fundamentação estética da crítica de arte em Ângelo Guido**: a critica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. Porto Alegre : PUCRS: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Tese 2002

**244 SKINNER**, Burrhus Frederico. **Contingências do reforço:** uma análise teórica. São Paulo : Abril Cultural, 1980, pp.167/394.

**245 SOARES,** Mozart Pereira. **O positivismo no Brasil**: 200 anos de Augusto Comte: Porto Alegre : AGE-UFRGS, 1998. 206 p**.**

**246 SODRÉ,** Nelson Werneck. **O que se deve ler para conhecer o Brasil.** 5.ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1976, 393p.

**247 SOUSA**, Cynthia Pereira de**. Saúde, educação e trabalho de crianças e jovens: a política social de Getúlio Vargas.** In **Gomes,** Ângela de Castro**. Capanema: o ministro e seu ministério.** Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2000. pp. 221- 250**.**

**248 SOUZA NEVES,** Carlos de. **Ensino superior no Brasil.** Rio de Janeiro : MEC-INEP 4v. 1969.

**249 SOUZA CAMPOS**, Ernesto. **Educação Superior no Brasil**: esboço de um quadro histórico de 1549-1939. Rio de Janeiro: Ministério de Educação, 1940. 611p.

250 ____. **História da Universidade de São Paulo**. São Paulo : USP, 1954. 582p.

**251 SOUZA**, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1996. 336p.

**252 TAUNAY**, Afonso E. **A missão artística de 1816.** Rio de Janeiro: Revista MEC/SPHAN, **nº18**, 1956, 351p.

**253 TAYLOR** , Frederick Winslow (1856-1915). **Princípios de administração científica.** 7. ed. São Paulo : Atlas, 1980, 134 p.

**254 TEIXEIRA**, Anísio. **Educação não é privilégio**(5ª ed) Rio de Janeiro : UFRJ. 1994, 250 p.

**255 TEIXEIRA COELHO NETO, Dicionário de política cultural.** São Paulo : Iluminuras, 1997.

**256 TOBIAS**, José Antônio. **História da Educação Brasileira.** São Paulo : Juriscredi, 1972, 484p.

**257 TORRESINI**, Elizabeth Rocha de. **Editora Globo**: uma aventura editorial nos anos 30 e 40. São Paulo : EDUSP. 1999, 118 p.

**258 TOURAINE**, Alain. **Crítica da modernidade** Petrópolis : Vozes, 1995. 431 p.

**259 TRIGUEIRO**, Michelangelo Giotto Santoro. **Universidades públicas**: desafios e possibilidades no Brasil contemporâneo . Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1999. 184p.

**260 TRINDADE,** Hélgio (org). **Revolução 30: partidos e imprensa partidária no Rio Grande do Sul** (1928-1937). Porto Alegre : UFRGS-L&PM, 1980, 552p.

**261 VACCANI,** Celita. **Escultura contemporânea americana**: pesquisa didática sobre métodos de ensino. Rio de Janeiro : ENBA 1955, 151 p**.**

**262 VALÉRY**, Paul (1871-1945) **Introdução ao método de Leonardo da Vinci** (Ed. Bilíngüe) São Paulo : Editora 34, 1998 256 p.

**263 VARGAS**, Getúlio. **A nova política do Brasil.** Rio de Janeiro : José Olympio, 1938. v. 5.

**264 VILAR,** Pierre. **Iniciación al vocabulário del análisis histórico.** Barcelona : Grijalbo. 1980. 311p.

**265 VILHENA**, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão:** o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro : Funarte 1997. 332p.

**266 VINCI,** Leonardo (1452-1519). **Tratado de la pintura y del paisage, sombra e luz.** Buenos Aires : Gil, 1944. 602p.

267 ____. **Tratado de pintura**. Madrid : Akel, 1993. 508p.

**268 WEBER**, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** 5.ed. Barcelona : Península, 1985. 262p.

269 ____. **Sobre a universidade**. São Paulo : Cortez, 1989. 152 p.

270 ____. **Economia e sociedade** – esboço de sociologia compreensiva. México e Buenos Aires : Fondo Cultural Econômico, 1992. 1.237p.

**271 WEBSTER,** Maria Helena et alii **Do passado ao presente**: as artes plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre : Cambona, s/d. 83p.

**272 WEIMER,** .Günter. **Levantamento dos projetos técnicos** 1892-1935. Porto Alegre : PROCEMPA, 1998.

**273 WINCKELMANN,** Johannes Joachim (1717-1768). **Historia del Arte en la antigüedad.** Con un estudio crítico por J.W.Goethe. Introducción y traducción del alemán por Manuel Tamayo Benito. Madrid : Aguilar, 1955. 1285p.

**274 WITTGENSTEIN**, Ludwig. **Tractatus lógico-philosophicus**. São Paulo : EDUSP 1993. 281p.

**275 WÖLFFLIN**, Heinrich (1864-1945) **Enciclopédia Universalis** . Madrid : Universalis, 1990, v.23, p. 874 (verbete Wölfflin).

**276 WORRINGER,** Wilhelm (1881 - 1965). **Abstraccion y naturaleza**. 1.ed. 1908. México : Fondo de Cultura Econômica, 1953. 137p.

277 ____. **La esencia del estilo gótico**.(1ª ed. 1911) Buenos Aires: Nueva Visión, 1957. 144p.

**278 WRIGHT MILLS** C. **A elite do poder.** 3.ed. Rio de Janeiro : ZAHAR, 1975. 421p.

**279 ZANINI,** Walter. **História geral da arte no Brasil** ( org. Zanini) São Paulo : W.M. Salles, 1983, v.2. 1095p.

## *Artigos em anais e periódicos*


**280 ALVES,** Rubem. « Professor não vale nada», in **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 79, **nº 25.729** cad. Especial, 1999. p.7.

**281 ARANTES do VALE**, Vanda. «Academia Imperial de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes» In. **180 anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, 1997. 347 – 363.

**282 BAKOS**, Margaret Bakos «Decorando a sala de visitas: Porto Alegre na virada do século 19» in Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade. Porto Alegre : UFRGS, 1994 pp. 144-151.

**283 BALBUENO,** Luciana Haesbaert «A estética engajada da Horizonte» in **Jornal do MARGS**. Porto Alegre : Secretaria de Estado da Cultura, **Nº 74**, nov. 2001, p.6

**284 BARATA**, Mário. «Raízes e aspectos do ensino artístico no Brasil». **Arquivos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro EBA-UFRJ, Ano XII, **nº 12**, 1966, pp. 41 – 47.

285 ____. «1954: ano-chave da segunda implantação modernizante na ENBA» in. **180 anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA 180 Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, 1997. pp.389-396.

**286 BELTING,** Hans «Histories d'art aujourd'hui» *in* **Connaissance des arts**. Paris **nº 561** mai 1999. pp. 24/30.

**287 BECKER**, D. João. **A Cathedral Metropolitana de Porto Alegre**. Sétima Carta Pastoral. Porto Alegre : Selbach, 1919. 73p.

**288 BERNARDES**, Betina, « A idade da razão» **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 77, **nº 24.434**, 12.01.1997, cad.5, p.5

**289 BIANCHI**, Paolo. «Kunst ohne Werk – aber mit Wirkung» **Kunstforum** international. Ruppichteroth- D., **nº 152**, Okt – Dez. 2000, pp. 66-81.

**290 BOBBIO, Norberto**, «Os nervos do pensamento» **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 77, **nº 24.434,** 12.01.1997. cad. 5. p.4.

**291 BOEIRA**, Nelson «À sombra de Augusto Comte» in **Correio do Povo *Caderno de Sábado***. Ano 12, Vol XXXI, **nº 620,** 21.06.1980, p. 4

**292 BULHÕES GARCIA**, Maria Amélia. «Artes plásticas: Participação e distinção. Brasil anos 60/70» **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 3 **n.6**, dez 1992, 34-41.

**293 BURKE**, Peter. « Primeiras impressões de um inglês no Brasil» **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 77, **nº 25.106**, 28.12. 1997, cad. 5, pp.6/7.

**294 BUZZAR**, Miguel Antônio «Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna Brasileira» in **180 anos de Escola de Belas Artes**, Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997. 397/409.

**295 CAMPOS**, Francisco**,. «Reforma do Ensino Secundário: exposição de motivos do decreto. Nº 19.890 de 19.4.1931» in** Boletim do Ministério da Educação e Saúde Pública Rio de Janeiro : MESP, nºs **1** e **2** Jan.Jun. 1931

**296 CAPELATO,** Maria Helena. « Os intelectuais e o poder no varguismo e peronismo» in **História** : questões & debates. Curitiba, vol 13, **nº 25,** pp. 5/39, jul/dez 1996.

**297 CHAUI,** Marilena, «O enigma chamado Universidade Pública» in **Adverso**. Porto Alegre : ADUFRGS- Associação dos Docentes da UFRGS, **n° 55**, 2000. p.12..

**298** ____. «Todo mundo tem de viver uma grande paixão e uma possibilidade de revolução»in Caros Amigos, São Paulo : Casa Amarela, nº 3, pp. 4- 11, abril 2001 - b.

299 ____. «*A modernização da universidade*» **http://www.andes**.org.br/marilenachaui.htm. Em 19.09.2001– c.

**300 CHIARELLI**, Tadeu. « A Escola Nacional de Belas Artes vista de São Paulo : instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista» in **180 anos de Escola de Belas Artes**, Anais do Seminário EBA 180, Rio de Janeiro : UFRJ, 1 997. pp. 311/331.

**301 CIPINIUK**, Alberto. «A pedagogia artística de Lebreton» in **180 anos de Escola de Belas Artes.** Anais do Seminário RBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997. pp. 47/51.

**302 COLI**, Jorge. «Elogia das trevas» in **O Ensino das Artes nas Universidades**. São Paulo : EDUSP-CNPq, 1993. pp 5, 58.

**303 CORONA**, Fernando«A época do Dr. Ahrons» **Correio do Povo**. Porto Alegre, 10.11.1974, p.27.

**304 CORRÊA**, Ernani Dias «A Sociologia de Augusto Comte» Correio do Povo, **Caderno de Sábado**. Volume IX ano V, **n.° 223**. Porto Alegre: Companhia Caldas Junior, 20.05.1972. p.12.

**305 DACANAL**, José Hildebrando «Um cadáver na universidade» in Correio do Povo **Caderno de Sábado**. Volume , ano VII, nº 606, 1980. p.2.

**305 DELLA SENTA**, Tarcisio Guido «Educação superior latino-americana no início da década de 80» in **Universidade ontem, hoje, amanhã**. Brasília : GULERPE, 1980 pp. 1-8.

**307 DE DUVE**, Thierry «Kant depois de Duchamp» **Arte & Ensaios** Revista do Mestrado em História da Arte da EBA. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ Ano 5, **nº 5**, pp.125-154, 1998.

308 **DENIS**, Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico» **in 180 Anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro:EBA,1997.pp.181/195.

**309 DESWARTE-ROSA**, Sylvie «Consideration sur l'artiste courtisan et le génie au XVI e Siècle» in **La condition sociale de l'artiste.** Paris: Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine 1985. pp. 13/28.

**310 ECO**, Umberto, «Um depoimento autobiográfico» **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 74, **nº 24.147**, 1995. cad. 5 pp. 6/7.

**311 FERREIRA,** Glória et **CARON**, Muriel «Reinterpretar a modernidade: entrevista de Thierry de Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron – Bruxelas 07.02.1997 » **Arte & Ensaios** Revista do Mestrado em História da Arte da EBA. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ Ano 5, **nº 5**, pp.109-124 , 1998.

**312 GALARD**, Jean - **«Cultura e serviço público»** Porto Alegre: UFRGS : 3º Salão de Extensão. 20 de março de 2002

***313*** **GASPARI,** Elio «O único banco que não dá certo é o de teses» in *Correio do Povo*, Porto Alegre: Caldas Junior, ano 107, **nº 126**, 03.02.2002, p.6.

**314 GIANNOTTI**, José Artur. «Universidade, Ciência e Civilização» in pp. **Estudos e Debates**, **nº 19**, Brasília : Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras. 1990, 41/5.

**315 GIRON**, Luis Antonio. «Ruína cultural na Paulicéia: o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo experimenta a pior degradação de sua história» **Gazeta Mercantil**. São Paulo. Ano LXXXI, **nº 22.109**, caderno Fim de Semana, 2001, pp. 1 e 2.

**316 GOBBATO**, Celeste. «O cultivo da vide e a industrialização de uva no Rio Grande do Sul» in. **Álbum Comemorativo do 75º aniversário da colonização Italiana no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : Globo, 1950. 535p.

**317 GODOY WEISZ**, Suely de , «Rodolfo Bernardelli: um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos» in **180 anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997. pp. 233/258.

**318 GONÇALVES**, Danúbio «Do Atelier Livre ao Centro Municipal de Cultura» in **Atelier Livre**: 30 Anos. Secretaria Municipal de Cultura, 1992. pp. 16/29.

**319 GOUVÊA**, Paulo. «Um Barão da Tchecoslováquia» in *Correio do Povo* . **Caderno de Sábado** volume XIII, ano VII, **n º 303**, 1974, p 2.

320 ____. «O pintor recomendado pelo papa» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado,** 1975. p. 5.

321 ____. «O grupo e o seu tempo» in Correio do Povo, **Caderno de Sábado.** Volume XXXI, ano XII, **nº 620**, 1980. p.16.

**322 GOUVEIA**, Sérgio de. «Pelichek» in *Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano II, **nº 82**, 1937.

**323 GRESPAN**, Jorge. «A ineficácia da dialética: Habermas, a esquerda deveria pensar ´construtivamente»´ **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 77, **nº 25.043**, 1997, cad. 5, p. 8,

**324 GRINBERG**, Piedade Epstein. «A ENBA na imprensa carioca nos anos 40 – A repercussão dos embates acadêmicos e modernos» in **180 ano de Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, 1997, pp. 443-460.

**325 GROYS[1829],** Boris «Gia Edzegveradze – der Kunstasket» in **Lebenskunswerke – KUNSTFORUM**, Ruppicteroth, KÖLN **Bb 142**. Okt. Dez 1998, pp. 140/7.

**326 HABERMAS**, Jürgen. «Os ritmos diferentes da filosofia e da política» in **Humboldt**, ano 44, **nº 78**, 1999, pp.49-51.

**327 HOBSBAWN**, Eric «História como correção de mitos nacionais» in **Humboldt.** Ano 44, **nº 78**, 1999, pp.52-3.

**328 KERN**, Maria Lúcia Bastos. «A pintura modernista no Rio Grande do Sul : tradição e inovação» in **Estudos Ibero-Americanos** Vol XI. **nº 2** . Porto Alegre : PUCRGS 1985, pp 13-24.

329 ____. «A pintura argentina: modernidade e tradição» in **Estudos Ibero Americanos** Vol. XII nº 1º 1 Porto Alegre : PUCRGS, 1987. pp. 7-18.

330 ____. « A crítica de arte no Rio Grande do Sul e o debate sobre tradição e modernidade» in **Veritas Nº 136** Porto Alegre : PUCRS, 1989. pp. 547-554.

331 ____. «Conceitos e métodos de análise do campo artístico» in **Véritas**. Porto Alegre : PUCRS, 1996. pp, 229-236.

[1829] - Currículo de Groys in **Kunstforum**, Koln, **nº 142**, 1998, p. 258

332 ____. «A antropofagia e a redescoberta do Brasil» in **Estudos Ibero Americanos**. Porto Alegre : PUCRGS 200. pp. 95-106.

**333 LA NACION Line**, «Presente y futuro de la Academia» **La Nacion**. Buenos Aires, **http.www.lanacion. com/suples/arte/0004p03.htm** [16.01.2000].

**334 LEYGONIE**, Antoine, «Architecture et fractal» **Revue esthétique**: Esthétique en chantier. Paris : Jean Michel Place, v.24, **nº 93**, jun. 1994, pp. 141/152

**335 LOCATELLI**, Aldo Daniele (1915-1962). «Mural – Análise, considerações, método e pensamentos» (tese de concurso para provimento efetivo da cadeira de composição decorativa dos cursos de pintura e escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 1962) in *Correio do Povo*, **Caderno de Sábado**. Volume X, ano V, **n º 232** , Porto Alegre : Companhia Caldas Júnior, 22.071972. pp 8 – 12.

**335b MALAGOLI,** Ado – «**Técnica e expressão** – considerações»- Tese de concurso para o provimento da cadeira de Pintura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: edição da autor, 1957, 88 p, ilustr. pb.

**336 MACHADO**, Antônio Carlos «Breve História do Partenon Literário » in **Revista do Museu Júlio de Castilhos e Arquivo Histórico do Estado do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre : Secretaria de Educação e Cultura, 1956, pp. 111/125.

**337 MARION**, Dionara. «Arte em Santa Maria: a obra plástica de Cláudio Carriconde» **Expressão**. Santa Maria : Universidade Federal de Santa Maria-Centro de Artes e Letras. v.1, **nº 1**, jan-jun 2000, pp. 73-81.

**338 MARQUES dos SANTOS**, Afonso Carlos «A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto Civilizatório do Império» in **180 anos de Escola de Belas Artes.** Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997, pp. 127/146.

**339 MAZZOCUT-MIS**, Madalena, « Pouvoir et limites de l´imagination» in **Revue d´esthétique** : Esthétique en Chantier. Paris :Jean Micel Place, v.24, **nº 93,** jun. 1994, pp. 59/64.

**340 MELLO SOUZA**, Maria Beatriz, «Três monumentos, três artistas, três reinos, um rei: as obras da aclamação real de Dom João VI (Rio de Janeiro, 1818)» in **180 anos de Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro : EBA-UFRJ 1997, pp. 53-64.

**341 MERSH**, Dieter. «Ereignis und Aura: Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen» **Kunstforum** international. Ruppichteroth-D., **nº 152**, Okt – Dez. 2000, pp. 94-103.

**342 MICHAUD**, Yves «La dynamique des musées» in **Connaissance des arts.** Paris, **N° 559,** 1999. pp.100-103.

343 ____. «SAVOIRS: um bilan de l'utils» **Connaissance des arts.** Paris, **N° 578.** déc. 2000. pp. 98-99.

**344 MUSSE**, Ricardo. «Razão desencantada: a alternativa alemã: Adorno e Horkheimer» *in* **Folha de São Paulo**. São Paulo. Ano 77. **Nº 24.980.** Cad.5 pp.6-7, 1997.

**345 OCHI FLEXOR**, Maria Helena «Academia Imperial de Belas Artes 'inspiração' da Academia de Belas Artes (de Salvador)» in **180 anos de Escola de Belas Artes**, Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1977, pp 281/302.

**346 OLINTO de OLIVEIRA**, Olimpio. «Mensagem do Prof. Honorário Olinto de Oliveira» in **Anais da Faculdade de Medicina de Porto Alegre**. Porto Alegre : Globo, 1941. pp.57/58.

**347 PALHARES- BURKE**, Maria Lúcia G. « História, descobertas de um espectador : Carlo Ginzburg» .**Folha de São Paulo**. São Paulo, ano 79, **nº 25.638**, 1999. cad.5, p. 9.

**348 PALMEIRA FERNANDES**, Jurema.« A Escola de Belas Artes e os Salões Nacionais».in . **180 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, p. 451- 460.

**349 PASANEN**, Kimmo, « L´Art et les jeux de langage chez Wittgenstein» in. **Revue d´esthetique**.: Esthétique en chantier. Paris : Jean Michel Place, v.24, **nº 93** . Jun. 1994, pp. 49/54.

**350 PEREZ HESSE**, «Claude Monet deus vues, des vies» in. **Revue d´Esthétique**; Esthétique en chantier. Paris : Jean Micel Place, v.24, **nº 93,** jun. 1994. pp. 9/18.

**351 PERNOUD**, Emmanuel. «De l´image `a l´ymage; les revues d´Alfred Jarry et Remy de Gourmont». **Revue de l´Art**. Paris. SNC, **nº 115**, 1997, p. 59/65.

**352 PICCHIA**, Menoti «Conservação de Quadros de arte nos porões do Museu de Belas Artes» In ANAIS do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Fev. de 1945. pp.296-298.

**353 PIGUET**,Philippe.«L´Institut de France: histoire d'une culture»in **L'Œil**,Paris,**nº 476** nov. 1995, pp. 30-35.

**354 PILLA**, Luis. «Introdução» in **Exames públicos do Curso de Arte Dramática**. Porto Alegre: URGS Faculdade de Filosofia – Curso de Estudos Teatrais, 1958-1960.

**355 PINHEIRO**, Gerson Pompeu. «A Escola de Belas Artes e a Cultura Nacional» **Arquivos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: ano XII, **n° 12,** EBA

UFRJ, 1966, pp. 5-22.

**356 RAHDE,**Ângela.«100anos de Oscar Boeira nosso maior impressionista»in **Correio do Povo**. Especial, 1983. p. 7.

**356 RAMIREZ**, Hugo «Cem anos de vida acadêmica no Rio Grande do Sul» **RS letras**, Porto Alegre, **nos 9/10**, Nov.dez 2001 e jan.fev. 2002, suplemento, 8 pp.

**358 RECHT**, Roland, «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l´Europe médiévalle» **Revue de l´Art**, Paris, **n° 120**, 1998. pp. 5/10.

**359 RICŒUR**, Paul «É preciso reencontrar a incerteza da história» **Humboldt,** ano 41, **nº 79**, 1999, pp. 2-5.

**360 RIOPARDENSE de MACEDO**, Francisco. «30º Aniversário do Ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul : O Primeiro Curso de Arquitetura» série in **Correio do Povo**: Porto Alegre, Nov. dez 1974. Em especial os artigos de 10.11. 1974, p.27 e dia 17.11.1974.

**361 SALGUEIRO**, Heliana Angotti. «Grandjean de Montigny, Caminhoá, Magalhães e Morales de los Rios : trajetórias e modalidades de apriopriação dos sistema da École des Beaux-Arts de Paris» in **180 anos de Escola de Belas Artes.** Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997. pp. 37/46.

**362 SAUNDERS**, Robert, «A educação criadora nas artes» .**AR´TE 10**. São Paulo : Max Limonad. Ano II, **nº 10,** 1984. pp. 18/23.

**363 SCHMID[1830],** Wilhelm .«Das Leben als Kunstwerk» in .**Lebenskunstwerke – KUNSTFORUM**. Ruppichteroth – Köln **Bd. 142**, Okt-Dez 1998. pp. 72/79.

**364 SCARINCI**, Carlos. «Da Francisco Lisboa ao pseudo-salão Moderno de 1942 » in Correio do Povo. **Caderno de Sábado**. Volume CVI, Ano VIII, **nº 606**, 08.03.1980 , pp. 8/9.

**365 SIMÃO**, Luciano Vinhosa. «Da arte: sua condição contemporânea » **Arte & Ensaios** Revista do Mestrado em História da Arte da EBA. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ Ano 5, **nº 5**, pp.35-63, 1998.

**366 SONDERMANN**, Susana «Athos Damasceno Ferreira: "herói é o homem de todos os dias" » **Correio do Povo**. Porto Alegre : Caldas Júnior, 22. 12. 1974, p. 23.

**367 STRUNK**, Marion. «Vom Subjekt zum Projekt: Kollaborative Envioronments» **Kunstforum** international. Ruppichteroth- D., **nº 152**, Okt – Dez. 2000, pp. 120-133.

[1830] - Ver currículo de Schmid in **Konstforum**, Köln, **nº 142**, Okt- Dez 1998 p.259

**368 TELLES**, Leandro « Pinacoteca Municipal» in Correio do Povo, 22.12. 1974. p.16.

**369 TRINDADE**, Hélgio «Poder legislativo e autoritarismo no Rio Grande do Sul» in **Estudos Ibero-Americanos.** Vol. VII **n.º 1-2**. Porto Alegre : PUCRGS, 1981. pp. 222-7.

**370 VARGAS**, Getúlio. «Discurso do Chefe do Governo Provisório, Dr. Getúlio Vargas, ao receber a Comissão Legislativa no Palácio do Catete, em 04 de maio de 1931» in **Boletim do Ministério da Educação e Saúde Pública.** Rio de Janeiro : MESP. Ano 1, **nºs 1 e 2**, jan-jun 1931 pp. 6 / 13

**371 VASCONCELLOS**, Gilberto, «Um país chamado São Paulo». **Folha de São Paulo. S. Paulo,** ano 77, **nº 25.113**, 04.01.1998. cad. 5, p.12, col. 4.

**372 VERÍSSIMO**, Luis Fernando. «Quermesse». **Zero Hora**. Porto Alegre, Revista ZH, 35, **nº 12.136**. Revista ZH, 08.11.1998, p. 12.

**373 VIDAL**, Juan Carlos. « Le Goff: o desafio da mestiçagem» in.**Folha de São Paulo. São Paulo,** ano 77 .**nº 25.015**, 28.09. 1999, cad. 5, p.8.

**374 VIDAL NETO FERNANDES**, Cybele «A reforma Pedreira de 1855,na AIBA e a sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte» in **180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, pp147-156.

375 ____. «O ensino de arquitetura no Brasil no século 19 – uma contribuição ao estudo do tema» **Arte & Ensaios** Revista do Mestrado em História da Arte da EBA. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ Ano 5, **nº 5**, pp.79-86 , 1998.

**376 VILLELA**, Maria Antonieta Zaroni Pereira « Um olhar para o século XIX, a partir de sua história cultural e de suas representações» in **180 Anos de Escola de Belas Artes**, Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997, pp. 273, 280.

**377 XAVIER,** Paulo. «Ascendência Brasileira de Araújo Porto Alegre» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado** . Volume XCVI , ano VII , **n º 596**, 29.12.1979. p. 16.

**378 ZILBERMAN,** Regina «Partenon Literário: literatura e discurso político» in Correio do Povo. **Caderno de Sábado** Volume XXXI, ano XII, **nº 620** , 21.06.1980 pp. 6/7.

**379 ZÍLIO**, Carlos.«Formação do artista Plástico no Brasil». **Arte & Ensaios** : revista de História.da Arte. Rio de Janeiro : UFRJ, Ano 1, **nº 1.** pp.25-32 1º semestre 1994.

**380** ____. «A modernidade efêmera: anos 80 na Academia» in **180 anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA, 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997, pp. 237-242.

**381** ____. «Artista, formação do artista, arte moderna» **Arte & Ensaios** Revista do Mestrado em História da Arte da EBA. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, Ano 5, **nº5**, pp.73-78 , 1998.

## Anais e Catálogos

**ANAIS da FACULDADE de MEDICINA de PORTO ALEGRE**. Porto Alegre : Globo, 01/1941, 63 p.

**ANAIS da III Semana Nacional de Folclore**. Porto Alegre, 22 a 29 de agosto de 1950. Rio de Janeiro : Comissão Nacional de Folclore do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (I.B.E.C.C.) Departamento da Imprensa Nacional, 1953. 103 p.

**BOLETIM Ministério da Educação e Saúde Pública**. Rio de Janeiro : MESP ano 1. Nºs **1** e **2** , jan-jun 1931.

**CATÁLOGO da 1ª BIENAL**. São Paulo, 1951. (exemplar da coleção de Cristina Balbão)

**CATÁLOGO do Acervo de artes visuais do Museu D. João VI**. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ/CNPq, 1996. 300p.

180 ANOS de ESCOLA de BELAS ARTES; **Anais do Seminário EBA: 180**, Rio de Janeiro : UFRJ, 1997. 498p.

**DUAS ALICES** – Exposição em homenagem às alunas do Instituto de Belas Artes : Alice Brüegmann e Alice Soares, comemorando seus 80 anos. Porto Alegre : UNICULTURA-UFRGS, 24.06 - 25.07.1997.

**EXAMES PÚBLICOS do CURSO de ARTE DRAMÁTICA**. Porto Alegre : URGS - Faculdade de Filosofia – Curso de Estudos Teatrais, 1958-1960.

**SOUSA SOUSA**, Carmen. **De Libindo a Malagoli**: artes visuais na universidade. Porto Alegre : Pinacoteca IA-UFRGS, 1994. 16 fls.

## Periódicos

**ADVERSO**. (Docentes aposentados compulsórios).Porto Alegre : AUDRGS, 1999. 01.12.1998.

**APLAUSO**, Porto Alegre : Plural Comunicação, ano 4, nº 26, 2001.

**A FEDERAÇÃO**. Porto Alegre, 1908.

***CORREIO da MANHÃ***. Rio de Janeiro, 15.11.1942.

**CORREIO do POVO**. Porto Alegre : Companhia Caldas Júnior, 11.04.1908, 22.04.1908 Dia da fundação do Instituto de Belas Artes, 28.04.1908 03.08.1937 (*Nº 179*), 04.08.1937 (*Nº 180*), 07.08.19379 (*Nº 182*), 14.11.1947, 15.11.1947, 19.05.1948, 11.08.1948, 10.10.1957, 17.10.1957, 23.09.1958 –Bode Preto – Corona.

**DIÁRIO de NOTÍCIAS**. Porto Alegre : Diários Associados, 08.01.1939, Ano XIV, nº 265, p. 10 – Congregação assume o Instituto , 06.10.1951 e 20.10.1951 (1ª Bienal de São Paulo).

**DIÁRIO OFICIAL** do Estado do Rio Grande do Sul, 09.01.1939, 04.12.1945, 21.01.1945, 09.10.1951.

**DIÁRIO OFICIAL** da UNIÃO.

**DOCUMENTA** do Conselho Federal de Educação. Brasília : Ministério da Educação e Cultura, 1962 – 2001.

**FOLHA da TARDE**, 02.08.1937, (*Nº 82* ) 11.08.1948.

**KODAK Porto Alegre : Revista, 1922.**

**MADRUGADA.** Porto Alegre ; Revista (1926), Nº 5 04. 12. 1926

**MÁSCARA.** Porto Alegre, Ano 7, Nº 7, jun. 1925 – Salão de Outono

**REVISTA do GLOBO**. Porto Alegre : Editora Globo, **1929 – Capa de Sotero Cosme e uma página sobre a EA do ILBA-RS**

**ÚLTIMA HORA**. Rio de Janeiro, 08.12.1950, 07.02.1951, 08.10. 1951, 20.10.1951, 04.12.1962

## *INTERNET*

«Academia Nacional Bellas Artes».http://www.lanacion.com/supres/arte. Buenos Aires : La Nación Line setor: Arte. Em 16.01.2000.

Académie des beaux arts http://www.academie-des-beaux-arts.fr/

BELL- laboratórios «*Fractal*». http://www.cs.bell-labs.com/~ches/map/gallery/wired.gif. 21.09.2001.

BIOGRAFIAS de ARTISTA PLÁSTICOS (BR e RS) **http://www.itaucultural.org.br/**

CHAUI, Marilena «*A modernização da universidade*»http://www.andes.org.br/ marilenachaui.htm. Em 19.09.2001

EBA-UFRJ : http://www.eba.ufrj.br/dep/index.php

ESDI – UERJ. « Eliseu Visconti designer» http://www.esdi.uerj.br.visconti/ rua Evaristo da Veiga, 95, Lapa, Rio de Janeiro RJ.CEP 20031-040. Em 25.09.2001.

IA- UFRGS : **http://www.ufrgs. br/artes/apd.htm, O IA-UFRGS compreende três departamentos (Arte Dramática, Artes Visuais e Musica). O Departamento de** Artes Visuais **(DAV) possui** bacharelado **em sete habilitações (Cerâmica, Desenho, Escultura, Gravura, Pintura, Fotografia , História, Teoria e Crítica de Arte), mais a Licenciatura em Educação Artística, Rua Senhor dos Passos, 248/ 3º andar Porto Alegre -Rio Grande do Sul - CEP 900020-180 Fones: INSTITUTO : (.—51) 3316.4306 Graduação DAV.(.—51) 33164312, Pós Graduação DAV 33164313**

INSTITUT de FRANCE **http://www.institut-de-france.fr/** Conferir também nesse site os também os links com as suas cinco academias.

PAIXÃO, Fernando. «Armindo Trevisan explica como entender poesia» http://www.estado.com.br/2001/08/12/cad037.html 12.08.2001

ROCKWELL, John. «Que a arte nos mostre em que mudamos, e o que faremos» http://www.estado.com br/ editoriais/2001/01/23/int019. html. 23.09.2001

SMITH, Roberta «*Carta abierta a los museo*s» http://www.lanacion.comsupres/arte0032/po.htm. La Nacion. Buenos Aires, 17.12.2000 – Arte

UNb, Universidade de Brasília criada em 1962, ano em o IBA-RS voltava para a UFRGS. O Instituto de Artes da UNb, com a mesma denominação IA-UFRGS, possui também três departamentos (Artes Visuais,Música e Artes Cênicas). http://www.arte.unb.br acesso em 04/02/2001.

UNIVERSIDADE de TODOS os SABERES. http://sortir.lemonde.fr e http://www.telerama.fr. As aulas da Universidade de Todos os Saberes ocorrem todos os dias da semana às 1h30min e sábados, domingos e dias feriados às 11h, no Conservatório Nacional das Artes e Ofícios, anfiteatro Paul Painlevé à rua Saint-Martin, nº 292, 75003 – Paris. No final as conferencias serão publicadas em quatro volumes pela editora Odile Jacob.

UNIVERSIDADE FEDERAL da BAHIA – UFBA – Salvador-BA «*A Escola de Belas Artes é a segunda escola superior do Brasil*» http://www.ufba.br.~eba/historico.html, em 28.07.00.

## Identificação dos entrevistados informais :

**BALBÃO,** Cristina: aluna na Escola de Artes dos professores Libindo Ferrás e Francis Pelichek. Depois do Curso de Artes Plásticas onde foi aluna de Escultura com o professor Corona. Tornou-se depois professora de Desenho do Curso de Artes Plásticas.

**DANI,** Sandra: Diretora (1997-1999) do Instituto de Artes. A sua família é aparentada com Bernardo JAMARDO que possuía uma loja de móveis e decorações que abrigou Francis PELICHEK na sua chegada em Porto Alegre.

**GARCIA**, Rose Marie. Chefe do Departamento de Música. Do Instituto de Artes da UFRGS Informações relativas À Comissão Estadual de Folclore do Rio Grande do Sul.

**GONZAGA de MELLO**, Luis. Um dos últimos alunos do curso de Escultura de Fernando Corona no Curso de Artes Plásticas do Instituto. O seu depoimento foi sobre a liberdade estética e temática que recebeu do seu mestre.

**JACOB,** Gerard. Professor de Física – UFRGS Reitor de UFRGS. Palestra sobre a Universidade em encontro da Regional da SBPC na Faculdade de Economia da UFRGS. Declara que o vértice de uma universidade confessional é a o Instituto de Teologia enquanto da leiga é o Instituto de Artes.

**MALAGOLI**, Ruth. Esposa de Ado Malagoli. Recordou em entrevista individual ao pesquisador as condições e as pessoas que efetivamente trouxeram os dois para o Sul do Brasil. Narrou também o episódio do Caminhão da Caridade que havia retirado uma obra do seu marido em uma doação feita numa residência particular e que um colecionar comprou por R$10,00 (dez reais) em 1998 numa feira de caridade.

**MAVIGNER**, Almir. Artista plástico brasileiro. Trabalhou com Nisia Silveira. Foi aluno da Escola de Ulm. Professor da Escola de Artes de Hamburgo – Alemanha. Depoimento no IA – UFRGS em 1987 sobre a história da Escola de Ulm e sua experiência como aluno dessa escola alemã. Max Bill o recomendou como seu aluno para iniciar uma Escola de Design no Brasil (Souza, 1996: 14)

**MOTTA e SILVA**, Tomas A. da. Reitor da Universidade Federal de Minas Gerais(1994-1998). Numa entrevista (21.06.2000) na Escola de Belas Artes da UFMG ressaltou a importância da arte na universidade ao mesmo tempo em que frisava que administrar não é simplesmente gerenciar

**OBINO,** Aldo. Depoimento informal na APLUB em 1999 em relação ao seu pediatra dr. Olinto de Oliveira que atendeu na sua especialidade de uma paralisia infantil. Confirmou que foi testemunho do discurso de Tasso Corrêa no Theatro São Pedro no 24 de outubro de 1933 e das conseqüentes repercussões.

**PARAGUASSU,** Olga**:** aluna da Escola de Artes dos professores Libindo Ferrás e Francis Pelichek. Professores de Desenho do Colégio Júlio de Castilhos. Fundadora da cadeira de Desenho no Colégio de Aplicação

**PETRUCCI**, Carlos. Trabalhou com Iberê Camargo na Secretaria de Obras do Estado Entrevistado sobre o seu colegas e as atividades conjuntas que mantinham como praticantes da artes nas horas vagas. Testemunhou o momento em Iberê toma a decisão inabalável de se tornar artistas plástico profissional na capital do país.

**PINTO MACIEL**, Luis Carlos. Presidente do CATC - Professor doa DAV. Chefe de Gabinete do reitor da UFRGS. Diretor do IA. Aluno de Escultura com Fernando Corona ressaltava os envolvimentos pessoais que teve na federalização do Instituto e da Universidade, culminando na reintegração do IAS- UFRGS. Relatou a última sessão tumultuada da Congregação quando Tasso Corrêa não foi reeleito por unanimidade

**PRATES da SILVEIRA**, Caio Flávio: médico Formado pela Faculdade de Medicina.Escritor. Membro da Academia Rio Grandense de Letras. Prestou informações e bibliografia para a presente tese,relativa a Olinto de Oliveira e Eliseu Paglioli.

**RODRIGUES**, Iara de Mattos: Entrevista informal, em 17/12/2001, com Iara Rodrigues, na qual narrou o seu estagio na Escolinha de Artes do Rio de Janeiro de Augusto Rodrigues, financiada pela Associação dos Ex-Alunos do IBA-RS. Ela estava desempenhando o papel de orientadora dessa Escolinha de Arte localizada no prédio da Escola Técnica de Comércio da UFRGS.

**ROTHMANN**, Luis Carlos Mesquita. Secretário do IBA-RS, diretor da Faculdade de História e Pró-reitor da UIFRGS. Reconheceu a pedido do autor personagens em fotos do Instituto para a presente investigação

**SCLIAR**, Carlos (1920-2001) foi entrevistado pelo autor no dia 09. 10. 1997, quando ele negou a hipótese do pesquisador sobre a influência do golpe de 1964 sobre o muralismo. Ele atribuía a sua decadência pela falta de seriedade de quem encomendava o mural. Concordava e reforçava assim os juízos de Miguel Ângelo sobre a falta de seriedade da cultura lusa com o pintor.fez a sua carreira artística fora do estado. Scliar colaborou em várias ocasiões com Oscar Niemeyer na humanização da arquitetura. Possuía nove atuações em conjunto com o arquiteto carioca. Destaca-se o trabalho para o Memorial da América Latina em São Paulo. Em Porto Alegre produziu murais colocados no salão nobre do prédio antigo da prefeitura municipal.

**TRINDADE**, Helgio. Reitor da UFRGS de 1992-1996. Como líder estudantil teve contato com Fernando Corona e as suas iniciativas. Ele recordava, numa entrevista com o autor, o sentido para os estudantes da época, essa liderança amadurecida.

**ZINGANO AMARAL**, Cecília. Aluna do Curso de Artes Plásticas. Fundadora da Escola de Belas Artes da Universidade de Passo Fundo e professora da rede pública de ensino do Estado do Rio Grande do Sul. Ela deu depoimentos ao pesquisador sobre as condições pessoais de seu ingresso no IBA em 1941.

# Normas e leis relativas e do Instituto de Artes.

| CRONOLOGIA | | NATUREZA | | SÚMULA | TESE | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **ANO** | **DATA** | TIPO | Nº | | Código | Ø | pp. |
| **TOMO 1** | | | | | | | |
| 1563 | | **Código da 1ª Academia de Artes Plásticas** | | "Capittoli et Ordini dell' Academia et Compagnia dell' Arte del Disegno, approvati dall' Íllustres et Eccellentiss. S. Duca Cosimo de Medici, Duca secondo di Fiorenza et di Siena" **Vasari, 1563**[1831] | **1563** | | 01 –0 8 |
| 1889 | 15. 11.1889 | **Decreto** | **1** | Proclama a republica federativa e dá outras providencias[1832]. | **1889** | | 09 – 10 |
| 1890 | 08.11. 1890 | **Decreto** | **983** | **Approva os estatutos para Escola Nacional de Bellas-Artes[1833].** | **1890** | | 11 – 24 |
| 1893 | 10.09.1893 | **Lei Federal.** | **173** | Regula a organização das associações que se fun-darem para fins religiosos, morais, científicos e artísticos | **1893** | T.054 | 25 – 27 |
| 1905 | 21.11.1905 | **Lei Estadual.** | **53** | Orça a receita e despesa do Estado do RS para e exercício de 1906 Art.1º § 6º - Isenta institutos de ensino de belas artes de impostos | **1905** | T.054 | 28 – 29 |
| 1908 | 14.08.1908 | **Estatuto** | **1º** | Primeiro Estatuto do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul | **1908** | T.054 | 30 – 37 |
| 1927 | 11.08.1927 | **Regulament** | | Regulamento do Instituto de Belas Artes modificando o de 1922 | **1927a** | T.054 | 38 – 23 |
| 1927 | 16.12.1927 | **Estatuto** | | Modifica o Estatuto do Instituto de Belas Artes, para homenagear Borges de Medeiros que está deixando o governo | **1927** | T054 | 53 - 60 |
| 1931 | 11.04.1931 | **Decreto-Lei Federal.** | **19.851** | Dispõe que o ensino superior no Brasil obedeça de preferência ao Sistema Universitário | **1931a** | T.054 | 61 - 84 |
| 1931 | 11.04.1931 | **Decreto-Lei Federal.** | **19.852** | Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro | **-1931b** | T.054 | 98 - 113 |
| 1932 | 06.05.1932 | **Regulament do IBA** | | Regulamento que atualiza o de 1922 e 1927 | **1932** | T.055 | 114 - 129 |
| 1933 | 06.07.1933 | **Decreto Federal.** | **22.897** | Modifica o Decr. Lei 19.852 de 11.04.1931 e dá organização ao ensino artístico ministrado na Escola Nacional de Belas Artes | **1933** | T.055 | 130 - 139 |
| 1934 | 15.05.1934 | **Estatuto (esboço)** | | Congregação de Música propõe a Comissão Central a adaptação do IBA-RS aos Decr. 19.851 e 19.852 de 11.04.1931 | **1934 a** | T.055 | 130 - 139 |
| 1934 | 20.11.1934 | **Decreto Estadual** | **5.758** | Cria a Universidade de Porto Alegre | **1934b** | T.055 | 140 - 162 |
| **TOMO 2** | | | | | | | |
| 1939 | 05.05.1939 | **Decreto Estadual** | **7.622** | Desanexa da Universidade de Porto Alegre o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul | **1939 a** | T.056 | 163 |
| 1939 | 24.03.1939 | **ESTATUTO Regulament** | | Regulamento do Instituto de Belas Artes | **1939 b**<br>**1939 c** | T.056 | 164 - 174<br>175 - 234 |
| 1939 | 12.10.1939 | **Estatuto (estrato)** | | Estrato do Estatuto publicado no Diário Oficial no dia 2.10.1939 | | T.056 | 235 - 238 |
| 1942 | 23.06.1942 | **Decreto Estadual** | **561** | Oficializa o Salão Anual de Belas Artes do Rio Grande do Sul | **1942** | T.057 | 239 - 241 |

[1831] - PEVSNER, Nikolaus. **Las Academias de Arte**. Madrid : Cátedra, 1982, pp.197- 203

[1832] Decreto n. 1 de 15.11.1889 do Governo Provisório "*proclama a republica e dá outras providências*", composto de 11 artigos. In **Decretos do Governo Provisório. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889, pp. 612 - 613.**

[1833] - Decreto n. 983 de 0.8.11.1890 do Governo Provisório "*aprova os estatutos para a Escola Nacional de Bellas Artes*", composto de 87 artigos. In Decretos do Governo Provisório. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1891, pp. 3533-3547.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1951 | 28.02.1951 | **Decreto Federal** | **29.310** | Concede reconhecimento ao Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes do Rio G. do Sul | **1951a** | T.057 | 242 |
| 1951 | 09.10.1951 | **Decreto Estadual** | **3.396** | Transfere ao Governo Federal da União o patrimônio do Instituto | *1951b* | T.057 | 243 |
| 1951 | 06.04.1951<br>20.12.1951 | **Regulamento** | | Regulamento do IBA aprovado pelo CTA e Congregação ente 06.04 e 20.12.951 válido até 1963 | **1951c** | T.057 | 244 - 279 |
| 1994<br>1995<br>1996 | 23.09.1994<br>28.12.1995<br>20.12.1996 | ***Estatuto***<br>***Regimento***<br>***LDB*** | **9.394** | Estatuto da UFRGS aprovado pelo CONSUN em 23.9.1994 e Regimento aprovado em 22.12.1995<br>Lei n.° 9394: Lei de Diretrizes e Bases | **1994**<br>**1995**<br>**1996** | T.057 | 280 – 298<br>299 - 330<br>331 - 351 |
| 1632<br>1637 | 22.02.1632<br>10.07.1637 | **Academia Francesa** | | Regimento da Academia Francesa. Redigido em 22.02.1632. O Parlamento aprova em 10.07.1637 | **1632**<br>**1637** | | 352 - 397 |

## DOCUMENTOS FICHADOS e ESTUDADOS no VOLUME III da PRESENTE TESE

| Datas do Documento | CÓDIGO da FICHA | TEMA DO DOCUMENTO | N.º | Abre-Viação | xerox na caixa |
|---|---|---|---|---|---|
| 1896 | *{001b.OLIN}* | Olinto de Oliveira como crítico do Correio do Povo | 000 | **OLIN** | **7** |
| 10. 9. 1893 | *{001LEI}* | Lei federal nº 173 que regula associações | 001 | **LEI** | **5** |
| 08. 4. 1908 | *{002DOC}* | Documentos avulsos do Instituto, Conservatório e Escola -1918 | 002 | **DOC** | 9 |
| 08. 4. 1908 | *{003CONV}* | Convite de Carlos Barbosa a Libindo Ferrás | 003 | **Conv** | 4 |
| 22. 4. 1908 | *{004ATA}* | Livro de Atas nº 1 da Comissão Central do Instituto de B. Artes | 004 | **ATA** | 1 |
| 1908 | *{005JORN}* | Cópias datilografadas dos jornais de POA sobre o IBA | 005 | **JORN** | 4 |
| 1908 | *{006IND}* | Índices de separatas de documentos do IBA 1908-1925 | 006 | **IND** | |
| 14. 8. 1908 | *{007Estat}* | Estatuto (1º) do IBA aprovado, registrado 28/8 e publicado 22/8 | 007 | **ESTat** | 5 |
| 1908 | *{008DOC}* | Documentos originais e cópias do Arquivo do IBA | 008 | **DOC** | |
| 1908 | *{009DOC}* | Documentos reproduzidos dos 10 primeiros anos do IBA | 009 | **DOC** | 9 |
| 27. 12. 1909 | *{010CAT}* | Catálogos de realizações públicas do IBA da CCIBA até 1935 | 010 | **CAT** | 9 |
| 1908 | *{011Relat}* | Relatórios de Libindo Ferrás entre 1912 e 1926 | 011 | **REL** | 4 |
| 1908 | *{012DOC}* | Documentos do Instituto de Artes: originais e cópias | 012 | **DOC** | |
| 01. 12. 1910 | *{013Ata Ex}* | Atas de exames do Conservatório de 1910 até 1916 | 013 | **ATAex** | 4 |
| 18. 03. 1911 | *{014Ata Ex}* | Atas de exames da Escola de Arte 1911-1936 | 014 | **ATAex** | 4 |
| ...12. 1912 | *{015Relat}* | Relatório de 1912 de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira | 015 | **RELat** | 4 |
| 22.04.1912 | *{015bRelat}* | Relatórios de 1909 a 1912 do Instituto de Bellas Artes do RS apresentados pelo Presidente Dr. Olinto de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1912. 41 p.+estatísticas | 015b | **RELAT** | |
| .../06. 1913 | *{016Relat}* | Relatório do 1º trim e final: 1913.Libindo a Olinto de Oliveira | 016 | **RELat** | 4 |
| .....1913 | *{017Relat}* | Relatório de 1913 dos Prof. Do Conservatório ao Presidente | 017 | **RELat** | 4 |
| 15. 12. 1914 | *{018Relat}* | Relatório de 1914 de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira | 018 | **RELat** | 4 |
| 1915 | *{018bPros}* | Prospecto do Instituto de Belas Artes de 1915 Olinto de Oliveira | 018b | **PROS** | 9 |
| .../04. 1916 | *{019Relat}* | Relatório de 1916 de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira | 019 | **RELA** | 4 |
| 06. 11. 1916 | *{020Ata Ex}* | Atas de exames de Concurso de Música 1916-1926 | 020 | **ATAex** | |
| 15. 12. 1917 | *{021Relat}* | Relatório de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira | 021 | **RELat** | 4 |
| 1918 | *{022ATA}* | Atas para habilitação de candidatos ao ingresso no IBA | 022 | **ATA** | |
| .12. 1918 | *{023Relat}* | Relatório de Libindo Ferrás a Olinto de Oliveira- Pres. do IBA | 023 | **RELat** | 4 |
| 1919 | *{023bCAT}* | Catedral POA . D.João Becker e Jesus Maria Corona | 023b | **CAT** | 4 |
| ...12. 1919 | *{024Relat}* | Relatório de Libindo Ferrás a Victor Bastian . Vice do IBA | 024 | **RELat** | 4 |
| .....1919 | *{025Conc}* | Concursos à medalhas de Ouro do Conservatório de. 1919-1935 | 025 | **CONC** | |
| 15. 03. 1919 | *{026Matr}* | Matrículas e abonos-de-idade dirigidos ao presidente. do IBA | 026 | **MAT** | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1919 | *{027Form}* | Formandos do Instituto de Artes de 1919 até 12/09/1961 | 027 | **Form** | 7 |
| 12. 1920 | *{028Relat}* | Relatório de Libindo Ferrás a Victor Bastian Vice Pres. do IBA | 028 | **RELat** | 4 |
| 29. 12. 1921 | *{029DOC}* | Documentos do currículo de Tasso Bolivar Dias Corrêa | 029 | **DOC** | 7 |
| 12. 1922 | *{030Relat}* | Relatório de Libindo Ferrás a Marinho Chaves Presid. do IBA | 030 | **RELat** | 4 |
| 1922 | *{031Relat}* | Relatório de Marinho Chaves a Comissão Central do IBA | 031 | **RELat** | 4 |
| 1923 | *{032Matri}* | Matrículas e exames de 1923 – 1924 | 032 | **Matri** | |
| 1923 | *{033Corr}* | Correspondência emitida e expedida (minutas) | 033 | **CORr** | 8 |
| 1924 | *{034Relat}* | Relatório de Libindo Ferrás a Marinho Chaves Presidente d IBA | 034 | **RELat** | 4 |
| 06. 1925 | *{035Revis}* | Revista Máscara com Salão de Outono e capa de PELICHECK | 035 | **REVis** | 9 |
| 1926 | *{035bMADR}* | Madrugada: revista semanal de Literatura – Arte - Mundanismo | 035b | **MADR** | 9 |
| 02. 03. 1926 | *{036Relat}* | Relatórios de Libindo Ferrás arq. nos requerimentos ao Presid. | 036 | **RELat** | 4 |
| 11. 01. 1927 | *{037ATA}* | Livro de atas nº 2 da Comissão Central até 16/06/1932 | 037 | **ATA** | 1 |
| 28. 03. 1922 | *{037bRegu}* | Regulamento do Instituto de Belas Artes atualiz. Aprov 11/8/27 | 037b | **REGul** | 5 |
| 10. 09. 1928 | *{038PRES}* | Presenças dos membros da Comissão Central até 19/07/1935 | 038 | **PRES** | 9 |
| 1930 | *{039PEL}* | Pelichek, Francis: guardados e seus relatórios de 1930 a 1936 | 039 | **PELIc** | |
| 1930 | *{040Relat}* | Relatórios de 1930 – 1935 de Francis Pelichek | 040 | **Relat** | 4 |
| 11. 04. 1931 | *{041DECR}* | Decretos federais envolvendo a Universidade e Instituto (pastas) | 041 | **DECR** | |
| 11. 04. 1931 | *{042DECR}* | Decreto n.º 19.851: dispõe sobre o ensino superior no Brasil | 042 | **DECR** | 5 |
| 06. 1931 | *{042ªBolet}* | Boletim do Ministério da Educação e Saúde Pública: nº 1 Ano I | 042ª | **Bolet.** | 4 |
| 06. 05. 1932 | *{043Regul}* | Regulamento do Instituto de Belas Artes elaborado p/ CC-IBA | 043 | **REGul** | 5 |
| 1932 | *{044-045}* | Papeis da Presidência do Instituto do Ano de 1932 | 044 | **PAP** | 7 |
| 28. 03. 1933 | *{046ATA}* | Livro de Atas nº 3 da Comissão Central do IBA até 06/01/1939 | 046 | **ATA** | 1 |
| 26. 10. 1933 | *{047TC}* | Tasso Corrêa e o discurso que motivou sua destituição | 047 | **TC** | 7 |
| 15. 05. 1934 | *{048Estat}* | Estatutos elaborados por Tasso Corrêa em 1934 ,sob Leis Fed. | 048 | **ESTat** | 5 |
| 20. 11. 1934 | *{049Estat}* | Estatutos da Universidade de Porto Alegre. Apr Dcr.Est.nº5.758 | 049 | **ESTat** | 5 |
| 28. 11. 1934 | *{107bEstat}* | Estatutos da UPA +Decr. Fed 6.627 de 19/12/40 aprov. estatuto | 107b | **ESTat** | |
| 1935 | *{050PRES}* | Presenças de alunos em ordem alfabética | 050 | **PRES** | |
| 1935 | *{051Estatis}* | Estatísticas institucionais para o MEC de 1935 até 1942 | 051 | **ESTati** | |
| 28. .04.1936 | *{ 052 ªProt}* | Protocolo: livro nº 1 d correspondência emit. Pelo IBA -26.8.40 | 052a | **PROT** | 8 |
| 28. 04. 1936 | *{052POSS}* | Posse de servidores do Instituto até 02/01/1954 | 052 | **POSS** | |
| 02. 09. 1936 | *{053CAT}* | Catálogos de realizações públicas do IBA até 19/12/1944 | 053 | **CAT** | |
| 16. 09. 1936 | *{054Corr}* | Correspondência emitida e recebida (minutas) até 19/07/1940 | 054 | **CORR** | |
| 09. 10. 1936 | *{055CAT}* | Catálogos de realizações públicas do IBA 1936 –até 27/12/1938 | 055 | **CAT** | |
| 22. 12. 1936 | *{056ATA}* | Atas das sessões solenes da Congregação 1936 - 1939 | 056 | **ATA** | |
| 1936 | *{057MED}* | Médias dos alunos do IBA de 1936 até 1941 | 057 | **MED** | |
| 31. 01. 1937 | *{058Relat}* | Relatório de 1936 de Tasso Corrêa ao Reitor da UPA | 058 | **RELat** | 4 |
| 1937 | *{059PAG}* | Pagamentos feitos pelos alunos entre 1937e1940 | 059 | **PAG** | |
| 05. 07. 1937 | *{060UNIV}* | Universidade do Brasil Organiz (37) Autonon.(45) Estatuto (46) | 060 | **UNIV** | 5 |
| .08. 1937 | *{061PRES}* | Presenças: mapas de freqüências de alunos relativas ago 1937 | 061 | **PRES** | |
| 24. 02. 1938 | *{062PRES}* | Presenças, termos e lista da convocação do CTA | 062 | **PRES** | |
| 31. 03. 1938 | *{063Conc}* | Concurso para professor titular: editais, inscrições de candidatos | 063 | **CONC** | 9 |
| 1938 | *{064TEXT}* | Tese de Ângelo Guido: 'Forma e Expressão na História da Arte' | 064 | **TEXT** | 8 |
| 25. 04. 1938 | *{065ATA}* | Livro I Atas do Conselho Técnico Administrativo CTA 02/4/1941 | 065 | **ATA** | 1 |
| 29. 04. 1938 | *{066HMus}* | História da Música: designação de Augusto Souza Júnior | 066 | **Hmus** | |
| 23. 12. 1938 | *{073.1CAT}* | Catálogo da Grande Exposição de trabalhos de Artes Plásticas | 0731 | **CAT** | |
| 1938 | *{067OFIC}* | Ofícios expedidos pela Direção do IBA (2ª via) até 1938 | 067 | **OFIC** | |
| 1938 | *{068LEG}* | Legislação atinente ao IBA 1938-1965 Recortes do D.O. | 068 | **LEG** | 5 |
| 23.03.1938 | *{069EXP}* | Exposição do Curso de Artes Plásticas em 23.03.1938 | 069 | **EXP** | |
| 23. 01. 1939 | *{069Estat}* | Estatuto do Instituto de Belas Artes aprovado pela Congregação | 069 | **EST** | 5 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 18. 02. 1939 | *{070ATA}* | Atas para habilitação e matrícula do candidato ao IBA | 070 | **ATA** | |
| 24. 03. 1939 | *{071Regul}* | Regulamento do Instituto aprovado p/ Congreg em 24/03/1939 | 071 | **REGul** | 5 |
| 1939 | *{072Estat}* | Estatutos, regulamentos e extrato dos Estatutos | 072 | **Estat** | 5 |
| 23. 12. 1938 | *{073.1CAT}* | Catálogo da Grande Exposição de Trabalhos de Artes Plásticas | 0731 | **CAT** | |
| 28. 04. 1939 | *{073CAT}* | Catálogos de realizações públicas até 1941: Tasso Corrêa | 073 | **CAT** | |
| 12. 10. 1939 | *{074Estat}* | Estatutos do IBA publicado no "Jornal do Estado " | 074 | **ESTat** | |
| 1940 | *{074bCam}* | Campanha Pró-Construção do Novo Prédio: doadores ord. alfab | 074b | **CAMP** | 8 |
| | *{074cPRED}* | Prédios do Instituto de Artes: documentos | 074c | **PRED** | 8 |
| 13. 06. 1940 | *{075ATA}* | Atas do Centro Acadêmico Tasso Corrêa até 14/05/1945 | 075 | **ATA** | 8 |
| 1940 | *{076Prog}* | Programas antigos: Pasta A-Z (discriminados a seguir) | 076 | **Progr** | *6* |
| 1941 | *{077Regim}* | Regimento interno do Instituto de Belas Artes do Rio G. do Sul | 077 | **Regim** | 5 |
| 21. 06. 1941 | *{078ATA}* | Livro II Atas do Conselho Técnico Administrativo 30.1.1951 | 078 | **ATA** | 1 |
| 1941 | *{078bAhro}* | Ahrons: a personalidade de Rodolfo Ahrons como profissional | 078b | **AHRO** | 8 |
| 09. 1942 | *{079 obr}* | Obras, concerto, artistas e entrevista de Tasso Corrêa | 079 | **Obr** | 8 |
| 22. 04. 1942 | *{080CAT}* | Catálogo de realizações públicas de 1942-1950 Tasso Corrêa | 080 | **CAT** | |
| 01. 07. 1943 | *{080.1CAT}* | Inauguração do Novo Edifício: 1º de julho de 1943 | 0801 | **CAT** | 8 |
| 01. 07. 1943 | *{080.2CAT}* | Solenidades comemorativas da inauguração do novo edifício | 0802 | **CAT** | |
| 13. 10. 1943 | *{081Regul}* | Regulamento dos Cursos Técnicos. Aprovado pela Congregação | 081 | **Regul** | 5 |
| 1943 | *{082Prog}* | **1.0-**Programas da antiga Escola de Artes e seu regimento | 082 | **Progr** | |
| 1943 | *{083Prog}* | **2.0-**Programas das disciplinas práticas (Atelier) | 083 | **Progr** | |
| 1943 | *{084Prog}* | **2.1-**Programas de Desenho Artístico | 084 | **Progr** | 6 |
| 1943 | *{085Prog}* | **2.2-**Programas de Desenho de Modelo Vivo | 085 | **Progr** | 6 |
| 1943 | *{086Prog}* | **2.4-**Programas de Modelagem | 086 | **Progr** | 6 |
| 1943 | *{087Prog}* | **3.0-**Programas das Disciplinas Teóricas | 087 | **Progr** | 9 |
| 1943 | *{087bCatc}* | Centro Acadêmico Tasso Corrêa: recortes de jornais | 087b | **Catc** | |
| 1944 | *{088PreR}* | **1.2-**Pré-Requisito para 'Regime Parcelado' | 088 | **Progr** | 6 |
| 19. 12. 1944 | *{089CONV}* | Convite de formatura: formandos + Técnicos em Arquitetura | 089 | **CONV** | 8 |
| 23. 03. 1945 | *{090bTese}* | Tese: Hierarquia Estética : Ernani Corrêa | 090b | **TESE** | 7 |
| 1945 | *{090Progr}* | **3.5** Matemática, Mecânica Racional e Geometria Analítica 1951 | 090 | **Progr** | 6 |
| 1945 | *{091Reinc}* | Reincorporação do IBA a URGS | 091 | **Reinc** | |
| 1945 | *{092Taxas}* | Taxas e emolumentos pagos pelos alunos no ano de 1945 | 092 | **Taxas** | |
| 1945 | *{093Catal}* | Catálogos de realizações públicas de 1945 a 1951 Tasso Corrêa | 093 | **CATal** | |
| 19. 01. 1946 | *{094ATA}* | Atas - livro II da Congregação do Instituto de Belas Artes | 094 | **ATA** | 9 |
| .....1946 | *{095Progr}* | **2.8-** Programa da cadeira de Pintura | 095 | **Progr** | 6 |
| 1946 | *{096Progr}* | **3.3**- Programa de Estereotomia- Perspectiva e Sombras | 096 | **Progr** | 6 |
| 1946 | *{097Progr}* | **3.8-** Programa de Arquitetura Paisagística Arquit. e Urbanismo | 097 | **Progr** | 6 |
| 1946 | *{098ATA}* | Livro de atas nº 2: Congregação do IBA-RS | 098 | ATA | |
| 1947 | *{098Progr}* | **1.4** – Programa e exemplares do Exame Vestibular do IBA | 098 | Progr | 6 |
| 1947 | *{099.1Proj}* | Ante-projeto da ampliação do Instituto de Belas Artes do RS | 0991 | **Proj** | |
| 03. 03. 1947 | *{099bISMO}* | "ISMOS: arte contemporânea" : Fernando Corona | 099 | **Ismos** | 8 |
| 1947 | *{099Progr}* | **2.7-** Programa de Arte Decorativa | 099 | **Progr** | 6 |
| 14. 03. 1948 | *{100Contr}* | Contratos temporários de professores até 1959 | 100 | **Contr** | |
| 07. 1948 | *{101AULA}* | Aulas do Curso de Urbanismo: Prof. Maurício Cravotto | 101 | **AULA** | |
| 15. 02. 1948 | *{102Conc}* | Concurso para professores do IBA até 24.04.1961 | 102 | **CONC** | |
| 1948 | *{103Exam}* | Exames parciais de Artes Plásticas : alunos disciplinas e bancas | 103 | **EXAm** | |
| 07. 07. 1948 | *{104DEP}* | Departamento de Cultura da Universidade:port d. reitor Câmara | 104 | **DEP** | 8 |
| 1948 | *{105bANA}* | Anais da Faculdade de Medicina de Porto Alegre | 105b | **ANAIS** | 8 |
| 28. 10. 1948 | *{105LDB}* | Lei de Diretrizes e Bases: exposição de motivos : Autonomia | 105 | **LDB** | 5 |
| 27. 04. 1949 | *{106Sphae}* | Serv. de Lev. do Patrimônio Art. Publ. e Part. Do RGS - Krebs | 106 | **Sphae** | |
| 05. 01. 1950 | *{107Corr}* | Correspondência. circulares, portarias e pareceres até 21/2/1950 | 107 | **CORR** | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *{107bEST}* | Estatutos da UPA e da URGS | 107b | | |
| 10. 03. 1950 | *{108ATA}* | Ata livro III do Conselho Técnico Adminis ate 14/11/1958 | 108 | **ATA** | 2 |
| 1950 | *{109Progr}* | **2.5-**Programas da cadeira de Escultura 1950 até 1969 | 109 | **Progr** | 6 |
| 1950 | *{111DISC}* | Disciplinas e currículos das 6 Fac.s de Arqu. do Brasil em 1950 | 111 | **DISC** | |
| 1950 | *{112Progr}* | **1.3 –** Sugestões para nova seriação dos cursos de Arquitetura | 112 | **Progr** | 6 |
| 1950 | *{113aPROG}* | Programas Teoria, Fundamentação e LEIS de Arquitetura | 113a | **PROG** | 6 |
| 06. 1950 | *{113bViag}* | Viagens de Estudo 07/1950 para SP-Rio e 12/1957 para Europa | 113b | **VIAG** | 8 |
| 1950 | *{113Progr}* | **3.7 –** Programa e fundamentação teórica da Arquitetura | 113 | **Progr** | 6 |
| 01. 11. 1950 | *{114Relat}* | Relatório d reitor Alexandre M. Rosa ao CONSUN sobre o IBA | 114 | **Relat** | 8 |
| 1951 | *{115Progr}* | **3.9 –**Programa de Anatomia Artística Prof. Luiz Maristany Trias | 115 | **Progr** | 6 |
| 03. 05. 1951 | *{116Catal}* | Catálogo de realizações públicas do IBA 1951 - 1954 | 116 | **CATal** | |
| 26. 05. 1951 | *{117Haart}* | História da Arte no Curso de Arq. Carlos Galvão Krebs | 117 | **HART** | |
| 14. 08. 1951 | *{118Bienal}* | Bienal (1ª) a seleção e a participação do IBA | 118 | **Bienal** | 8 |
| 1951 | *{119aREGI}* | Regimento interno do Instituto de Belas Artes do Rio G. do Sul | 119a | **REGI** | 5 |
| 12. 02. 1952 | *{119ATA}* | Atas de posses dos docentes do Inst. de Belas Artes - 03/02/1982 | 119 | **ATA** | |
| 22. 04. 1953 | *{120ATA}* | Atas da SOCIBA Socied Cult. do Instituto de Belas Artes 1958 | 120 | **ATA** | |
| 1953 | *{121Socib}* | SOCIBA: Programas e estatutos 1958 | 121 | **Socib** | |
| 1953 | *{122Progr}* | 3.4-Geometria Descritiva Prof. Ney Crysóstomo da Costa 1971 | 122 | **Progr** | 6 |
| 23. 10. 1954 | *{123ATA}* | Ata da Congregação de Profs Sessões extraord. Ate 11/03/1959 | 123 | **ATA** | |
| 1954 | *{124Arqui}* | Arquitetura 10º Aniversário de Ensino de Arquitetura no RS | 124 | **Arqui** | |
| 1955 | *{125CAT}* | Catálogo do 6º Salão do Instituto de Belas Artes | 125 | **CATal** | |
| .08. 1956 | *{126Relat}* | Relatórios de Tasso Corrêa 1951 até 1955 | 126 | **RELat** | 8 |
| 1958 | *{127aCAT}* | Catálogo do Iº Salão Pan – Americano de Arte abril-1958-maio | 127a | **CAT** | 9 |
| 1958 | *{127bCong}* | 1º Congresso Brasileiro de Arte: recortes de jornais | 127b | **Congr** | 9 |
| 1958 | *{127Catal}* | Catálogo do 7º Salão do Instituto de Belas Artes | 127 | **Catal** | |
| 1958 | *{127cBolI}* | Boletim nº 1 do 1º Congresso Brasileiro de Arte | 127c | **BOL1** | 9 |
| 1958 | *{127dBolII}* | Boletim nº 2 do 1º Congresso Brasileiro de Arte | 127d | **BOL2** | 9 |
| 1958 | *{127eBolII}* | Boletim nº 3 do 1º Congresso Brasileiro de Arte | 127e | **BOL3** | 9 |
| 22. 04. 1958 | *{128ATA}* | Ata livro nº IV do Cons. Técnico Administrativo (CTA) do IBA | 128 | **ATA** | 2 |
| 07. 10. 1958 | *{129Diver}* | Divergências entre o CATC e o Diretor do IBA até 08/10/1958 | 129 | **Diver** | |
| 12. 1958 | *{130Teatr}* | Teatro: exames públicos do curso de Arte Dramática F.Filosofia | 130 | **Teatr** | |
| 12. 03. 1959 | *{131ATA}* | Ata livro V do Cons. Técn. Admin.CTA do IBA até 17/12/1965 | 131 | **ATA** | 2 |
| 10. 06. 1959 | *{132ATAS}* | Atas do 1º Depart de Ensino de Artes-Música até 21/03/1963 | 132 | **ATAS** | |
| 10. 06. 1959 | *{133ATAS}* | Atas do 3º Depart de Ensino de Artes-Música até 30/11/1970 | 133 | **ATAS** | |
| 11. 06. 1959 | *{134ATAS}* | Atas do 4º Dep. de Ens. do IBA depois 3º Depart até 2/11/1965 | 134 | **ATAS** | |
| 11. 06. 1959 | *{135ATAS}* | Atas do 5º Dep. de Ens. do IBA depois 4º Dep. Música até 1968 | 135 | **ATAS** | |
| 12. 06. 1959 | *{136ATAS}* | Atas do 6º Dep. de Ens. do IBA até 1971 | 136 | **ATAS** | |
| 16. 06. 1959 | *{137ATAS}* | Atas do 7° Dep. de Ens. do IBA Em 21/2/64= 2º Dep. DAV | 137 | **ATAS** | |
| 12. 06. 1959 | *{138ATAS}* | Atas do 8º Dep. de Ens do IBA depois 4º Dep até 25/03/1970 | 138 | **ATAS** | |
| 1959 | *{139Progr}* | **3.1-** Programa de História da Arte Prof Ângelo Guido | 139 | **Progr** | 6 |
| 1959 | *{140Teatr}* | Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática -F.Filosofia | 140 | **Teatr** | |
| 1960 | *{141Progr}* | **1.5**-Programa p/ exame da Escola de Bailados do Teatr.S. Pedro | 141 | **Progr** | 6 |
| 04. 1960 | *{142Teatr}* | Teatro: Curso de Arte Dramática 'o Telescópio' Jorge de Andr. | 142 | **Teatr** | |
| 12. 1960 | *{143Teatr}* | Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática F.Filosofia | 143 | **Teatr** | |
| 30. 10. 1960 | *{144ATA}* | Ata: cópia da resolução da Congregação sobre Ant. Corte Real | 144 | **ATA** | |
| 1961 | *{145Progr}* | **3.6.**Programa da cadeira: Arquitetura Analítica Ernani Corrêa | 145 | **Progr** | 6 |
| 05. 05. 1961 | *{146Monu}* | Monumento a CHOPIN: comissão e projeto | 146 | **Monu** | 9 |
| 1961 | *{147Teatr}* | Teatro: Exames públicos do Curso Arte Dramática.F. Filosofia | 147 | **Teatr** | |
| 1961 | *{148aCURR}* | Currículo de Ernani Dias Corrêa (1900- | 148a | **CURR** | 7 |
| 1950 -1976 | *{14BbCUR}* | Currículo de Tasso Bolívar Corrêa (1901-1977) | 148b | **CUR** | 7 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1961 | *{148gGAL}* | Galeria IBA: arte rio-grandense do passado ao presente. 1961 | 148g | **GAL** | |
| 04 . 06. 1963 | *{149aProg}* | Programas de 1910 e 1928 da Escola da Artes | 149ª | **Progr** | 6 |
| 06. 1963 | *{149bAlb}* | Álbum nº1 Fotos de esculturas de aulas do Prof Corona 1938-57 | 149b | **ALB1** | |
| 06. 1963 | *{149cAlb}* | Álbum nº2 Fotos de esculturas de aulas do Prof.Corona 1957-65 | 149c | **ALB2** | |
| 20. 02. 1964 | *{150ATAS}* | Atas do Curso de Arte Dramática (CAD) até 20/11/1969 | 150 | **ATA** | |
| 20. 02. 1964 | *{151ATAS}* | Atas do 6º Dep.(depois 3º) de Ensino do IBA: até 28/10/1968. | 151 | **ATAS** | |
| 06. 04. 1964 | *{152ATAS}* | Atas do 2º Dep.(depois 1º) de Artes Plásticas até 24/03/1970 | 152 | **ATAS** | |
| 1964 | *{152bRelat}* | Relatório do Curso de Arte Dramática - 1964 | 152b | **Relat** | |
| 1965 | *{153Regi}* | Regimento da Escola de Artes da UFRGS – Versões e pareceres | 153 | **Regim** | |
| 1965 | *{154Ext}* | Extensão: cursos de extensão popular oferecido p/ Fac. Filosofia | 154 | **Exten** | |
| 196? | *{155DOC}* | Documentos do Curso de Arte Dramática (CAD) Fac. Filosofia | 155 | **DOC** | |
| 27. 05. 1966 | *{156Jorn}* | Jornal : 'O Solar' do Centro de Arte Dramática Fac. Filosofia | 156 | **Jorn** | |
| 1966 | *{157Progr}* | **2.3-** Programa da disc. Paisagem Urbana ; Carlos M Fayet | 157 | **Progr** | 6 |
| 02. 05. 1966 | *{158ATA}* | Ata da Congregação do IBA até 20/12/1968 | 158 | **ATA** | |
| 1967 | *{158bFILO}* | Relatórios do Curso de Arte Dramática CAD Faculdade de Filosofia | 158b | **FILO** | 8 |
| ..... | *{159Progr}* | **2.9-** Programa do Curso de Iniciação nas Artes Industriais | 159 | **Progr** | 6 |
| 1968 | *{160Progr}* | **2.6-** Programa de Cerâmica -Terra Cota Profª Maria Anita Linck | 160 | **Progr** | 6 |
| 1969 | *{161Progr}* | **1.1-**.Programa e normas regimentais provisórias | 161 | **Progr** | 5 |
| 17. 07. 1969 | *{162bATAS}* | Atas do 3º Dep. de Ensino do IBA - Música | 162a | **ATAS** | |
| 13. 01. 1971 | *{163ATA}* | Ata da Congregação do Instituto Central de Artes da UFRGS | 163 | **ATA** | |
| 13. 01. 1971 | *{164Regim}* | Regimento do Instituto Central de Artes da UFRGS | 164 | **Regim** | |
| 1971 | *{165Progr}* | **3.2-** Programa da disciplina de Estética | 165 | **Progr** | 6 |
| 20. 06. 1985 | *{166Ensin}* | Ensino: IIIº Seminário Est. de Licenciaturas AESUFOPE | 166 | **Ensin** | 9 |
| 1988 | *{167TEXT}* | Texto sobre História da Educação Musical: Rose M. R. Garcia | 167 | **Texto** | 9 |
| 30. 01. 1996 | *{168Estat}* | Estatutos e Regimento da UFRGS de 1994 e 1996 | 168 | **Estat** | 5 |

# LISTA de IMAGENS de PERSONAGENS

[ F1 – **000** – *00* ]

| p. | CÓDIGO | | TEMA | Ano | Filme | □ | Documento de origem | ano |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 01 | F1.001 | *39* | ABREU LIMA, Reitor Ary de | 1939 | 18.920 | 36 | «UFRGS 1936-1984; 50 anos» | 1984 |
| 02 | F1.002 | *s.d* | AHRONS, Rodolfo | S/d | 16.736* | 06 | Monografia | S/d |
| 03 | F1.003 | *65* | ALTDORF, Bella | 1965 | 16.736 | 21 | Álbum II:«Esculturas d alunos» | 1965 |
| 04 | F1.004 | *22* | AMÁLIA IRACEMA, | 1922 | 22.822* | 9A | Rev. KODAK dez. 1922 | 1922 |
| 05 | F1.004ª | *22* | AMÁLIA IRACEMA | 1922 | 1.153 | 33 | Rev. KODAK dez. 1922 | 1922 |
| 06 | F1.005 | *25* | ANDRADE NEVES, José J. | 1925 | 1.505 | 19 | Quadro formatura desmontado | 1925 |
| 07 | F1.009 | *s.d* | THOMPSON FLORES, Carlos | S/d | 36.810 | 21 | Molde em gesso- Corona I | S/d |
| 08 | F1.009a | | THOMPSON FLORES. Carlos | S/d | 23.833 | 13 | Retrato: Bronze. Fac. de Direito | S/d |
| 09 | F1.011 | *36* | ANDRÉ da ROCHA. Manoel | 1936 | 18.920 | 34 | «UFRGS 1934-1984: 50 anos» | 1984 |
| 10 | F1.012ª | *s.d* | ARAÚJO VIANNA, José de | S/d | 1.1153* | 03 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| 11 | F1.012b | *25* | ARAÚJO VIANNA, José de | 1925 | 0.007 | 2 | Quadro de formatura Arq.IA | 1925 |
| 12 | F1.012.1 | | ARAÚJO VIANA, José de | | 1.153 | 05 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| 13 | F1.012.2 | | ARAÚJO VIANA, José de.(Alic Soares) | | 1.153 | 11 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| 14 | F1.013 | *58* | BARBOSA, Carlos e OLIVEIRA, Olinto | 1958 | 18.920 | 00 | Mural: Aldo Locatelli 8º and IA | 1958 |
| 15 | F1.014 | *s.d* | BARBOSA GONÇALVES, Carlos | S/d | 36.809* | 01 | Folder do Instituto de 1928 | 1928 |
| 16 | F1.014.b | *s.d* | BARBOSA GONÇALVES, Carlos | S/d | 6.246 | 01-2 | Foto avulsa | |
| 17 | F1.015.a | | BARBOSA GONÇALVES, Carlos | S/d | 51.708 | 13 | Catálogo da Exposição de 1942 | 1942 |
| 18 | F1.016 | *19* | BARRETO VIANNA, Manoel Theóphilo | 1919 | 17.579 | 13 | 7ªCarta Pastoral - D. J. Becker | 1919 |
| 19 | F1.017 | *s.d* | BARTH, Luis | S/d | 16.736 | 26 | Álbum II « Escult. dos alunos» | S/d |
| 20 | F1.017.1 | *25* | BELLANCA, Francisco | 1925 | F0.007 | 0-1 | Rev. Máscara ano 7 nº7 | 1925 |
| 21 | F1.018 | *30* | BERNARDI, Mansueto | 1930 | 51.709 | 07 | Rev. Do Globo Ano 2 nº 9 | 1930 |
| 22 | F1.019 | *28* | BORGES de MEDEIROS, Antônio Aug. | 1928 | 36.809* | 03 | Folder do Instituto de 1928 | 1928 |
| 23 | F1.019.1 | | BRAGA, Olinta | | 1.153 | 07 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| 24 | F1.019.1a | | BRAGA, Olinta | | 1.153 | 08 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| 25 | F1.019.1b | | BRAGA, Olinta | | 1.153 | 09 | Cavalheiro Lima. 1956 | 1956 |
| 26 | F1.020 | *s.d* | BRANDT, Ida | S/d | 42.484 | 24 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| 27 | F1.020.a | *01* | Francisco Brilhante | | | | Correio do Povo 106 n.182.31.2001 | |
| 28 | F1.020.1 | | CÂMARA, Armando Pereira | S/d | 6.246 | 12 | «UFRGS 1934-1984:50 anos» | 1984 |
| 29 | F1.021 | *38* | CAMARGO, Iberê +40 +96 | 1938 | 1.505** | 31 | Pasta do aluno | 1938 |
| 30 | F1.021.1 | *13* | CASTILHOS, Júlio | 1913 | F23.833 | 02 | Monumento Pr. Mar. Deodoro | 1996 |
| 31 | F1.021.1.a | *13* | CASTILHOS, Júlio | 1913 | 0.007 | 03 | Monumento Pr. Matriz | 1996 |
| 32 | F1.022 | *42* | CASTRO FILHO, Manoel Ferreira de | 1942 | 51.708 | 20 | Cat.da Exposição mar1942 p14 | 1942 |
| 33 | F1.022.1 | *26* | CARINGI, Antônio | 1926 | F0.008* | 1 | Rev.Madrugada 25..91926 p.20 | 1926 |
| 34 | F1.023 | *57* | CARRICONDE, Cláudio | 1957 | 24.822* | 11 | Álbum II«Esculturas de alunos» | 1957 |
| 35 | F1.024 | *19* | CHAVES BARCELLOS, Paulino & M.C. | 1919 | 17.579 | 12 | 7ª Carta Pastoral – D. J. Becker | 1919 |
| 36 | F1.025 | *19* | CHAVES BARCELLOS, Pedro | 1919 | 14.439 | 12 | 7ª Carta Pastoral de D.J.Becker | 1919 |
| 37 | F1.026 | *s.d* | COELHO de SOUZA, José Pereira | S/d | 51.708 | 16 | Cat. Exp. mar. 1942 p.7 | 1942 |
| 38 | F1.027 | *s.d* | CORDEIRO de FARIAS, Gen Osvaldo | S/d | 51.708 | 14 | Cat. Exp. mar. 1942 | 1942 |
| 39 | F1.028 | *s.d* | CORONA, Fernando retrato e assinat. | S/d | 16.736* | 32 | Álbum I «Escultura de alunos» | S/d |
| 40 | F1.028.a.b | *45* | CORONA, Fernando (retr. De Fahrion) | 1945 | 10.227* | 04 | Conferência «ISMOS» | 1947 |
| 41 | F1.029 | *S/d* | CORRÊA, Tasso: óleo de Fahrion | | | | Nayá Corrêa | |
| 42 | F1.030 | *45* | CORRÊA. Ernani Dias (retr d Fahrion) | 1945 | 10.227* | 05 | Conf. «Hierarquia Estética» | 1945 |
| 43 | F1.031 | *38* | CORRÊA, Tasso Bolivar Dias | 1938 | 42.484* | 26 | Quadro de formatura desmont | 1938 |
| 44 | F1.031ª | *42* | CORRÊA, Tasso- des. Por Ismailovitch | 1942 | 51.708* | 21 | Cat. Exposição de 1942 p. 16 | 1942 |
| 45 | F1.031c | *42* | CORRÊA, Tasso Bolivar Dias | 1942 | 3331 | 09 | Doc. De Recrutamento Militar | 1942 |
| 46 | F1.031d | *42* | CORRÊA, Tasso Bolivar Dias | 1942 | 3331 | 08 | Doc. De Recrutamento Militar | 1942 |
| 47 | F1.031e | *43* | CORRÊA, Tasso no Gabin. D Trabalho | 1943 | 17.579 | 33 | Catálogo Inauguração do n.Edif | 1943 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **48** | **F1.034** | *s.d* | COSME, Sotero | S/d | 51.709* | 00 | Rev. do Globo Ano? nº? p.? | S/d |
| **49** | **F1.034b** | *30* | COSME, Sotero por Antônio Caringi | 1930 | 51.709* | 03 | Rev. do Globo. Ano 2 nº6 | 1930 |
| **50** | **F1.036** | *19* | CUNHA, Possidônio Mâncio da | 1919 | 14.439 | 11 | 7ª Carta Pastoral -D. J. Becker | 1919 |
| **51** | **F1.$^{036.a}$** | *56* | DAMASCENO FERREIRA, Athos | 1956 | | | Presença no Banquete | 1956 |
| **52** | **F1.036b** | *45* | DOROTHEA Vergara.(des.Alic Soares) | 1945 | 0.007 | 04 | Álbum I«alunos de escultura» | 1945 |
| **53** | **F1.037** | *s.d* | EBOLI, Aurora | S/d | 42.484 | 22 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **54** | **F1.038** | *19* | ELEJALDE, Benito Ilha | 1919 | 17.579 | 11 | 7ª Carta Pastoral de DJ. Becker | 1919 |
| **54b** | **F1.039** | *25* | FABIO de BARROS –Vitoriano Serra | 1925 | scanner | | Diários de Pelichek | 1925 |
| **55** | **F1.040** | *58* | FAHRION, João | 1958 | 18.8920 | 03 | Mural de Aldo Locatelli 8o and. IA | 1958 |
| **56** | **F1.040** | *40* | FAHRION, João | 1940 | 1.505 | 13 | Quadro formatura desmontado | 1940 |
| **57** | **F1.041.1** | *84* | FARACO, Eduardo | 1984 | F6.246 | 16 | «UFRGS 1934-1984: 50 anos» | 1984 |
| **58** | **F1.042** | *25* | FERNANDES GÓES, Custódio | 1925 | 1.505 | 24 | Quadro formatura desmontado | 1925 |
| **59** | **F1.043** | *s.d* | FERNANDES MOREIRA, João | S/d | 42.484 | 30 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **60** | **F1.044** | *s.d* | FERNANDES MOREIRA, João | S/d | 42.484* | 35 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **61** | **F1.046** | *26* | FERRÁS, Libindo | 1926 | 11.021* | 00 | Rev.Madrugada POA Ano I nº 1 | 1926 |
| **62** | **F1.$^{046.a}$** | *26* | FERRÁS, Libindo | 1926 | | | Ver.Madrugada POA | 1926 |
| **63** | **F1.046b** | *26* | FERRÁS, Libindo | 1926 | 42.484 | 18 | Rev.Madrugada Ano I nº 1 p.16 | 1926 |
| **64** | **F1.046d** | *26* | FERRÁS, Libindo | 1926 | 12.021 | 13 | Rev.Madrugada,ano 1, nº1,p.16 | 1926 |
| **65** | **F1.048b** | *26* | FERRÁS, Pierina | 1926 | 0.007 | 26 | Rev. Madrugada ano I nº 1 | 1926 |
| **66** | **F1.049** | *s.d* | FEST, Adolfo | S/d | 42.484 | 18 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **67** | | | FURTADO, Maestro Murilo | | 1.153 | 04 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| **68** | **F1.049.2** | | FLORES da CUNHA, General | | 1.013 | 36 | | |
| **69** | **F1.049.3** | | FONSECA MILANO, José Carlos | | 6.246 | 15 | «UFRGS 1934-1984: 50 anos» | 1984 |
| **70** | **F1.050** | *63* | GAGEIRO, Maria Regina e obra | 1963 | 16.736 | 28 | Álbum II«Escultura de Alunos» | 1963 |
| **71** | **F1.051** | *s.d* | GARRITANO, Assuero | S/d | 42.484 | 33 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **72** | **F1.$^{051.a}$** | *s.d* | GARRITANO, Assuero | S/d | 42.484 | 27 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **73** | **F1.053** | *65* | GONZAGA, Luiz | 1965 | 16.736 | 15 | Álbum II«Escultura dos alunos» | 1965 |
| **74** | **F1.053b** | *26* | GRAU, Júlio | 1926 | 0.007 | 6 | Rev. Madrugada | 1926 |
| **75** | **F1.054** | *s.d* | GUIDO GNOCHI. Ângelo | S/d | 51.708* | 03 | Quadro de formatura Arquiv IA | S/d |
| **76** | **F1.054a** | *30* | GUIDO GNOCHI, Ângelo | 1930 | 51.709 | 09 | R . do Globo Ano 2 nº9 | 1930 |
| **77** | **F1.057** | *29* | GUIMARÃES, Eduardo | 1929 | 51.709 | 20 | R. do GLOBO an0 1 nº1 p.21 | 1929 |
| **78** | **F1.057a** | *29* | GUIMARÃES, Eduardo | 1929 | 51.709 | 00 | Rev. do Globo Ano 1 nº 1 p. 20 | 1929 |
| **79** | **F1.058** | | HERVÉ. Egídio | 1948 | 6.246 | 11 | «UFRGS 1934-1984; 50 anos» | 1984 |
| **80** | **F1.059** | *25* | HOOG, Jan | 1925 | 1.505 | 18 | Quadro formatura desmontado | 1925 |
| **81** | **F1.062** | *37* | LIMA PY, Reitor Aurélio de | 1937 | 18.920 | 35 | «UFRGS 1936-1984: 50 anos» | 1984 |
| **82** | **F1.063** | *s.d* | LOUREIRO da Silva, José | S/d | 51.708* | 17 | Cat. Exposição mar. 1942 p.08 | 1942 |
| **83** | **F1.064a** | *s.d* | LUBKE, Waldemar Max | S/d | 42.484 | 14 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **84** | **F1.064b** | *s.d* | LUBKE, Waldemar Max | S/d | 51.708 | 02 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **85** | **F1.067** | *s.d* | LUCHESI, Amadeu | S/d | 42.484 | 25 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **86** | **F1.067$^{a}$** | *33* | LUCHESI, Amadeu | 1933 | 42.484 | 36 | Quadro formatura desmontado | 1933 |
| **87** | **F1.069** | *33* | MACHADO, João Carlos | 1933 | 42.484* | 37 | Quadro formatura desmontado | 1933 |
| **88** | **F1.070** | *26* | MACHADO, Ricardo | 1926 | 1.505 | 26 | Quadro formatura desmontado | 1926 |
| **89** | **F1.$^{071.1}$** | *63* | MACIEL, Luiz Carlos Pinto | 1963 | 16.736 | 19 | Álbum II«Escultura dos alunos» | 1963 |
| **90** | **F1.071b** | *63* | MACIEL, Luiz Carlos Pinto | 1963 | 16.736 | 27 | Álbum II«Escultura dos alunos» | 1063 |
| **91** | **F1.073** | *S/d* | MARINHO CHAVES, Antônio | S/d | 36.809 | 05 | Folder do Instituto de 1928 | 1928 |
| **92** | **F1.073b** | *26* | MARINHO CHAVES, Antônio | 1926 | 1.505 | 25 | Quadro formatura desmontado | 1926 |
| **93** | **F1.074** | *48* | Benito CASTAÑEDA | 1948 | 6.246 | 26 | Curso de CRAVOTTO | 1948 |
| **94** | F | *84* | MARTINS da ROSA, Alexandre | 1984 | 6.246 | 13 | «UFRGS 1934-1984: 50 anos» | 1984 |
| **95** | F1.076b | *25* | MONTAURY, José | 1925 | 0.007 | 07 | Rev. Máscara ano 7 nº 7 | 1925 |
| **96** | F1.077 | | OLINTO de OLIVEIRA, Olympio | | 1.153 | 14 | Pelichek- Pinacoteca IA-UFRG | 1998 |
| **97** | F1.077$^{a}$ | | OLINTO de OLIVEIRA, Olympio | | scanner | | Fotografia da origem do **F1.077** | |
| **98** | F1.077b | | OLINTO de OLIVEIRA. Olimpio | | scanner | | Fotografia da origem do **F1.077** | |
| **99** | F1.$^{077.1}$ | | OLINTO de OLIVEIRA, Olympio | | 1.153 | 06 | CAVALHEIRO LIMA, 1956 | 1956 |
| **100** | F1.077.2 | *58* | OLINTO de OLIVEIRA, Olympio | 1958 | 1.011 | 28 | LOCATELLI, Sala Consun UFRGS | 1958 |
| **101** | **F1.077.3** | *11* | OLINTO de OLIVEIRA e CarlosBarbosa | 1948 | 1.153 | 0 | Anais da Fac. Medicina 1948 | 1948 |
| **102** | **F1.077.4.a** | *98* | Olinto de Oliveira- Rua | 1998 | 1.012 | 22 | Foto Círio SIMON | 1998 |
| **103** | **F1.077.4.b** | *98* | Olinto de Oliveira – Rua | 1998 | | | Foto Círio Simon | 1998 |
| **104** | **F1.079** | *84* | PAGLIOLI, Elyseu | 1984 | 6.246 | 14 | «UFRGS 1934-1984: 50 anos» | 1984 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **105** | **F1.080** | *s.d* | PARREIRA, José Coelho | S/d | 36.809 | 04 | Folder do Instituto de 1928 | 1928 |
| **106** | **F1.080ª** | *s.d* | PARREIRA, José Coelho | S/d | 1.505 | 22 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **107** | **F1.080b** | *s.d* | PARREIRA, José Coelho | S/d | 1.506 | 24 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **108** | **F1.080c** | *s.d* | PARREIRA, José Coelho | S/d | 42.484* | 19 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **109** | **F1.084** | *26* | PELICHEK, Francis Auto-retrato | 1926 | 11.021* | 11 | Rev. Madrugada Ano 1 nº 5 | 1926 |
| **110** | **F1.084ª** | *s.d* | PELICHEK, Francis – Carteira da ARI | S/d | 51.708* | 10 | Carteira de Jornalista ARI | S/d |
| **111** | **F1.084b** | *s.d* | PELICHEK, Francis | S/d | 1.505* | 14 | Quadro formatura desmontado | 1940 |
| **112** | **F1.087** | *37* | PEREIRA, Olga | 1937 | 42.484* | 16 | Quadro formatura desmontado | 1937 |
| **113** | **F1.088** | *40* | PRADO, Vasco | 1940 | 1.505* | 33 | Pasta do aluno | 1940 |
| **114** | **F1.089** | *s.d* | RACHE VITELLO, Lindomberto | S/d | 42.484* | 20 | Quadro formatura desmontado | |
| **115** | **F1.089.1** | *84* | SAINT-PASTOUS de FREITAS Antônio | S/d | 6.246 | 10 | «UFRGS 1934-1984: 50 anos» | 1984 |
| **116** | **F1.089.2** | *s.d* | SÁ, Eduardo de | | | | MICELLI | |
| **117** | **F1.089.2.a** | *s.d* | SÁ, Eduardo de | | | | MICELLI | |
| **118** | **F1.090** | *42* | SCHNEIDER, Reitor Edgar Luiz | 1942 | 18.920 | 36E | «UFRGS 1936-1984: 50 anos» | 1984 |
| **119** | **F1.091** | *28* | SCHULTZ, Antonia von | 1928 | 1.505 | 12 | Quadro formatura desmontado | 1928 |
| **120** | **F1.092** | | SEELINGER, Hélios. | 2000 | | | Jornal d MARGS, ago. 2000 (capa) | |
| **121** | **F1.093** | *28* | SGRILLO, Nair | 1928 | 1.505 | 17 | Quadro formatura desmontado | 1928 |
| **122** | **F1.095** | *s.d* | SIMM, Oscar | S/d | 42.484 | 34 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **123** | **F1.096** | *s.d* | SOUZA LIMA, | S/d | 42.484 | 28 | Quadro formatura desmontado | S/d |
| **124** | **F1.097** | *65* | TENIUS, Carlos – trabalhando c/ solda | 1965 | 16.736 | 30 | Álbum II «Escult. alunos» | 1965 |
| **125** | **F1.097b** | *01* | TREVISAN, Armindo | 2001 | | | Estado de SP 2o cad. 12.08.2001 | |
| **126** | **F1.098** | *s.d* | UBATUBA, Ezequiel | S/d | 51.708* | 19 | Cat. da Exp. de 1942 p. 10 | 1928 |
| **127** | **F1.099** | *s.d* | VARGAS, Getúlio – governador | S/D | 36.809* | 00 | Folder do Instituto de 1928 | 1928 |
| **128** | **F1.100** | *29* | VARGAS, Getúlio – paraninfo do IBA | 1929 | 1.505 | 20 | Quadro formatura desmontado | 1929 |
| **129** | **F1.101** | *34* | XAVIER, Demophilo | 1934 | 42.484 | 23 | Quadro formatura desmontado | 1934 |

# LISTA de IMAGENS de GRUPOS

[ F2 **– 000 -** *00* ]

| CÓDIGO | **TEMA** | **Ano** | filme | □ | Documento de origem | ano |
|---|---|---|---|---|---|---|

| p. | código | ano | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **01** | **F2.001** | *11* | Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa | 1911 | 10.227* | 03 | Anais do 50º da Fac. Medicina | 1948 |
| **02** | **F2.002** | *58* | Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa | 1958 | 18.920 | 01 | Locatelli: mural 8º andar do IA | 1958 |
| **03** | **F2.003** | *19* | Comissão construtora da Catedral d POA | 1919 | 14.439 | 09 | 7ª Carta Pastoral de D.J. Becker | 1919 |
| **04** | **F2.004** | *19* | Comissão construtora da Catedral d POA | 1919 | 17.579 | 10 | 7ª carta Pastoral de D.J. Becker | 1919 |
| **05** | **F2.006** | *22* | Alunas de Canto da Profª Amália Iracema | 1992 | 0.007 | 22 | Rev. KODAK POA-RS Dez.1922 | 1922 |
| **06** | **F2.009** | *25* | Público presente ao Salão d Outono POA | 1925 | 66.372* | 03 | Rev. Máscara ano 7 nº 7 Jun 25 | 1925 |
| **07** | **F2.009a** | *25* | Pelichek e Libindo no Salão de Outono | 1925 | 1.153 | 26 | Rev. Máscara, ano 7, nº7,j. 26 | 1925 |
| **08** | **F2.010** | *25* | Obras expostas no Salão d Outono POA | 1925 | 66.372* | 04 | Rev. Máscara ano 7 nº 7 Jun 25 | 1925 |
| **09** | **F2.010a.** | *25* | Obras expostas no Salão d Outono POA | 1925 | 66.372 | 05 | Rev. Máscara ano 7 nº 7 Jun 25 | 1925 |
| **10** | **F2.012.a** | *897* | Clube HAYDN na SOGIPA | | 6.246 | 36 | Silva. SOPGIPA 120 anos 1997 | 1997 |
| **11** | **F2.012** | *26* | Grupos de Músicos do Conservatório | 1926 | F0.008 | 03 | Rev. Madrugada | 1926 |
| **12** | **F2.012.3** | *26* | Reunião: Marinho Chaves- Protásio Alves | 1926 | 0.007 | 10 | Rev. Madrugada | 1926 |
| **13** | **F2.013** | *s.d* | Banquete na Confeitaria ROCCO e ambient | | 2743 | 33 | Foto da família proprietária | |
| **14** | **F2.013.1** | *25* | Banquete na Confeitaria ROCCO | 1925 | 66.372 | 08 | Rev. Máscara, ano 7 nº7 jun1925 | 1925 |
| **15** | **F2.013.2** | *25* | Banquete com presença de Tasso Corrêa | 1925 | 66.372 | 11 | Rev. Máscara, ano 7 nº7 jun1925 | 1925 |
| **16** | **F2.013.3** | *25* | Banquete com presença de Tasso Corrêa | 1925 | 66.372 | 09 | Rev.Máscara, ano7 nº7 jun1925 | 1925 |
| **17** | **F2.013.4** | *25* | Banquete com presença de Tasso Corrêa | 1925 | 66.372 | 10 | Rev.Máscara, ano7 nº7 jun1925 | 1925 |
| **18** | **F2.014.0** | *56* | Banquete na Pinacoteca do Instituto | 1956 | | | Lista de personagens e fontes | 19.06.1956 |
| **19** | **F2.014.00** | *56* | Banquete na Pinacoteca do IBA-RS | 1956 | 2798 | 14 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **20** | **F2.014.00b** | *56* | Banquete na Pinacoteca do IBA-RS | 1956 | 3331 | 03 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **21** | **F2.014.00c** | *56* | Banquete com Lassance e Olga S. Pereira | 1956 | 2798 | 04 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **22** | **F2.014.00d** | *56* | Banquete: Bianchetti e Locatelli | 1956 | 2798 | 25 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **23** | **F2.O14.01adc** | *56* | Banquete e Demétrio Ribeiro | 1956 | 2798 | 20 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **24** | **F2.014.01b** | *56* | Banquete : mesa diretora | 1956 | 4044 | 24 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **25** | F2.014.01c | *56* | Banquete Lea e Bruno Kieffer | 1956 | 7101 | 23 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **26** | F2.014.01d | *56* | Banquete e Locatelli, Pagnot, Oscar Simm | 1956 | 2798 | 17 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **27** | F2.014.02doc | *56* | Banquete: Mesa Diretora | 1956 | 2798 | 07 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **28** | F2.014.03doc | *56* | Banquete e Desidério Salvatore | 1956 | 2798 | 11 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **29** | F2.014.04doc | *56* | Banquete e Ernesto, Célia Lassance | 1956 | 2798 | 04 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **30** | F2.014.05doc | *56* | Banquete na Pinacoteca do Instituto | 1956 | 3331 | 04 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **31** | F2.014.06doc | *56* | Banquete:Tasso Daut, Luna e Nayá Corrêa | 1956 | 2798 | 05 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **32** | F2.014.07doc | *56* | Banquete: mesa da presidência | 1956 | 3331 | 05 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **33** | F2.014.09doc | *56* | Banquete Edith van de Perre | 1956 | 2798 | 06 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **34** | F2.014.10doc | *56* | Banquete Jahira e Nayá Corrêa | 1956 | 2798 | 18 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **35** | F2.014.11adoc | *56* | Banquete na Pinacoteca do Instituto | 1956 | 2798 | 24 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **36** | F2.014.11doc | *56* | Banquete e Pinacoteca e Paulo Silveira | 1956 | 3331 | 07 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **37** | F2.014.12adoc | *56* | Banquete e Ernani Dias Corrêa | 1956 | 7101 | 24 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **38** | F2.014.12doc | *56* | Banquete e Ernani Dias Corrêa | 1956 | | | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **39** | F2.014.13doc | *56* | Banquete e Joaquim Fonseca Cristina | 1956 | 2798 | 21 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **40** | F2.014.14 | *56* | Banquete e Luis Carlo Mesquita Rothmann | 1956 | 2798 | 09 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **41** | F2.014.14a | *56* | Banquete e Athos Damasceno | 1956 | 7101 | 24 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **42** | F2.014.15doc | *56* | Banquete com Ado e Ruth Malagoli | 1956 | 2798 | 13 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **43** | F2.014.16doc | *56* | Banquete Lucila Conceição | 1956 | 2798 | 19 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **44** | F2.014.17doc | *56* | Banquete: Idalina Pires da Silveira Rocha | 1956 | 2798 | 16 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **45** | F2.014.18doc | *56* | Banquete com Idalina Pires de Silveira | 1956 | 3331 | 06 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **46** | F2.014.19doc | *56* | Banquete com Nayá e Jahira Corrêa | 1956 | 2798 | 18 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **47** | F2.014.1doc | *56* | Banquete com Salvatore Desidério | 1956 | 3331 | 01 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **48** | F2.014.22adc | *56* | Banquete e Balbão, Ruth, Victor Neves | 1956 | 2798 | 21 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **49** | F2.014.24doc | *56* | Banquete com Tasso Daut Corrêa | 1956 | 2798 | 23 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **50** | F2.014.25adc | *56* | Banquete com Bianchetti e Locatelli | 1956 | 2798 | 22 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **51** | F2.014.26a | *56* | Banquete com Maria e Nestor Paixão | 1956 | 2798 | 26 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **52** | F2.014.26doc | *56* | Banquete com Nestor Paixão | 1956 | 2798 | 26 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **53** | F2.014.27doc | *56* | Banquete : Luis Fernando Corona | 1956 | 2798 | 27 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 19.06.1956 |
| **54** | **F2.015** | *28* | Alunas na aula de paisagem Teresópolis | 1928 | 36.809* | 06 | Catálogo da exposição do IBA | 1928 |
| **55** | **F2.015.a** | *28* | Alunas na aula de paisagem Teresópolis | 1928 | 36.810* | 32 | Relatório da Diretoria do IBA | 1928 |
| **56** | **F2.016** | *41* | Alunos praticando desenho de paisagem | 1941 | 9013 | 23 | Foto pertenc a Cristina Balbão | 1941 |
| **57** | **F2.016a.** | *41* | Alunos praticando desenho de paisagem | 1941 | 9013 | 06 | Foto pertenc. A Cristina Balbão | 1941 |
| **58** | **F2016b.** | *00* | Turma de Desenho da Prof [a] Roseli Jahn | 2000 | Scanner | | Foto de Gerusa Bernardes | 2000 |
| **59** | **F2.017** | *28* | Diplomando do curso preparatório Escola | 1928 | 36.810* | 34 | Relatório da Diretoria do IBA | 1928 |
| **60** | **F2.018** | *30* | Diretoria da Sociedade Cultura d Artística | 1930 | 51.709 | 11 | Rev do Globo ano II nº 5 | 1930 |
| **61** | **F2.019** | *30* | Tasso Corrêa, Demóphilo XavierLuiz Cosm | 1930 | 51.709 | 10 | Rev. Do Globo ano II nº 5 | 1930 |
| **62** | **F2.020** | *3?* | Público da exposição de Sotero Cosme | 193? | 51.709* | 01 | Rev do Globo ano? nº? | 193? |
| **63** | **F2.021** | *33* | Tasso Corrêa recebe grupo d formandos | 1933 | 3331 | 10 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 1933 |
| **64** | **021.a** | *33* | Tasso Corrêa recebe grupo d formandos | 1933 | 3331 | 11 | Pasta funcional de Tasso Corrêa | 1933 |
| **65** | **F2.022** | *34* | Flores da Cunha assina fundação d UPA | 1934 | 18.920 | 32 | Catálogo UFRGS 1984 p. 26 | 1984 |
| **66** | **F2.023** | *34* | Formandos do Conservatório – Piano | 1934 | 42.484 | 31 | Quadro desmontado – Arquivo | 1934 |
| **67** | **F2.024** | *34* | Formandos –Paraninfo-Direção Homenag | 1934 | 42.484 | 32 | Detalhe da foto anterior | 1934 |
| **68** | **F2.025** | *39* | Alunas na aula de Modelagem no porão | 1939 | 1.153 | 32 | Álbum I«Esculturas d alunos» | 1939 |
| **69** | **F2.027** | *42* | Assinatura do contrato construção prédio | 1942 | 51.708 | 22 | Catálogo exposição. Mar. 1942 | 1942 |
| **70** | **F2.028** | *42* | Atelier na r.Praia: Balbão, Corona, Fahrion | 1942 | 0006 | 22 | Álbum I «Esculturas d. alunos» | 1942 |
| **71** | **F2.029** | *42* | Victor Bastian fala em nome de Olinto | 1942 | 51.708* | 24 | Catálogo exposição. Mar. 1942 | 1942 |
| **72** | **F2.030** | *42* | Olinto Sanmartin fala n lançament pedra | 1942 | 51.708* | 25 | Catálogo exposição. Mar. 1942 | 1942 |
| **73** | **F2.031** | *42* | Tasso Corrêa fala n lançamento da pedra | 1942 | 51.708* | 23 | Catálogo exposição. Mar. 1942 | 1942 |
| **74** | **F2.033** | *43* | Fernando Corona fala na inaug do prédio | 1943 | 18.920 | 24 | Cat. Inaug. do prédio 01.07.1943 | 1943 |
| **76** | **F2.034** | *43* | Altar cívic. Carlos Barbosa, Getúlio Olinto | 1943 | 17.579 | 35 | Cat. Inaug. do prédio 01.07.1943 | 1943 |
| **77** | **F2.035** | *43* | Formatura de 1943 | 1943 | 8917 | | Formand Maria da Glória Coelho | 1943 |
| **78** | **F2.035a** | *43* | Banquete e baile de formatura de 1943 | 1943 | 8917 | | Formanda M.Glória Coelho | 1943 |
| **79** | **F2.036** | *48* | Corona e Dorothea (Congonhas d Campo) | 1948 | 24.822 | 04 | Álbum I «Esculturas dos alunos» | 1956 |
| **80** | **F2.037** | *48* | Grupo de alunos Curso d Maurício Cravotto | 1948 | 42.484* | 06 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **81** | **F2.037a** | *48* | Grupo de alunos Curso d Maurício Cravotto | 1948 | | | Foto do Arquivo do Ia-UFRGS | 1948 |
| **82** | **F2.038** | *48* | Grupo de alunos Curso Maurício Cravotto | 1948 | 1657 | 31 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **83** | **F2.038b** | *48* | Grupo de alunos Curso d Maurício Cravotto | 1948 | 1657 | 32 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **84** | **F2.039** | *48* | Aula«Grandes Composições»Prof Cravotto | 1948 | 42.484* | 00 | Foto do Arquivo do IA=UFRGS | 1948 |
| **85** | **F2.040** | *48* | Aula«Grandes Composições»Prof Cravotto | 1948 | 42.484 | 0 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **86** | **F2.041** | *48* | Aula«Grandes Composições»Prof Cravotto | 1948 | 42.484* | 03 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **87** | **F2.042** | *48* | Aula«Grandes Composições»Prof Cravotto | 1948 | 42.484 | 05 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **88** | **F2.043** | *48* | Aula«Grandes Composições»Prof Cravotto | 1948 | 42.484 | 07 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **89** | **F2.044** | *48* | Aula«Grandes Composições»Prof.Cravotto | 1948 | 42.484 | 08 | Foto do Arquivo do IA-UFRGS | 1948 |
| **90** | **F2.044.a** | *50* | Centro de Tradições "35" no palco do IBA | 1950 | Scanner | | Comissão Nacional do Folclore | 1950 |
| **91** | **F2.044.b** | *50* | Rossini Tavares fala no IBA-RS | 1950 | Scanner | | Instituto Brasileiro de Ed.Cien.Cul | 1950 |
| **92** | **F2.044.c** | *50* | Cecília Meireles encerra a III Semana | 1950 | Scanner | | Da UNESCO | 1950 |
| **93** | **F2.044.d** | *50* | Renato Almeida na III Semana N. Folclore | 1950 | Scanner | | IBECC – UNESCO | 1950 |
| **94** | **F2.045.1** | *49* | Oscar Niemeyer no IBA-RS em 13.04.1949 | 1949 | 5385 | 01 | AGIA-UFRGS | 1949 |
| **95** | **F2.045.2** | *49* | Oscar Niemeyer no IBA-RS em 13.04.1949 | 1949 | 5385 | 07 | AGIA-UFRGS | 1949 |
| **96** | **F2.045.3** | *49* | Oscar Niemeyer no IBA-RS em 13.04.1949 | 1949 | 5385 | 06 | AGIA-UFRGS | 1949 |
| **97** | **F2.045.4** | *49* | Oscar Niemeyer no IBA-RS em 13.04.1949 | 1949 | 5385 | 09 | AGIA-UFRGS | 1949 |
| **98** | **F2.045.5** | *52* | Homenagem Camargo Guarnieri.20.12.52 | 1952 | 5385 | 04 | AGIA-UFRGS | 1952 |
| **99** | **F2.045.6** | *52* | Homenagem a Camargo Guarnieri | 1952 | 5385 | 05 | AGIA-UFRGS | 1952 |
| **100** | **F2.045** | *51* | Sônia Ebling e marido no atelier d Corona | 1951 | 0.007 | 12 | Álbum I «Esculturas d. alunos» | 1951 |
| **101** | **F2.046** | *33* | Curso preparatório da Escola de Artes | 1933 | 9013 | 15 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1933 |
| **103** | **F2.046a** | *33* | Toda turma da Escola de Artes – 4 | 1933 | 9013 | 16 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1933 |
| **104** | **F2.046b** | *35* | Turma da Escola de Artes | 1935 | 9013 | 10 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1935 |
| **105** | **F2.046c** | *35* | Turma de Escola com máscaras | 1935 | 9013 | 24 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1935 |
| **106** | **F2.046d** | *38* | IIª exposição d Cristina Balbão 22.12.1938 | 1938 | 9013 | 17 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1938 |
| **107** | **F2.046.3** | *61* | Professores e alunos do Instituto | 1961 | 9013 | 12 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1961 |
| **108** | **F2.046.4** | *61* | Professores e alunos do Instituto | 1961 | 9013 | 11 | Foto pertencente Cristina Balbão | 1961 |
| **109** | **F2.047** | *54* | Formandos +Corona e Malagoli | 1954 | 0.007 | 13 | Álbum I 15.12.1954 | 1954 |
| **110** | **F2.047a** | *54* | Formandas + Corona e Malagoli | 1954 | Scanner | | Álbum I de Esculturas 15.12.1954 | 1954 |
| **111** | **F2.048** | *56* | Grupo de alunas do prof. Corona | 1956 | 0.006 | 25 | Álbum II«Esculturas dos alunos» | 1956 |
| **112** | **F2.049** | *56* | Aluna concluinte medita diante sua obra | 1956 | 24.822 | 20 | Álbum II«Esculturas dos alunos» | 1956 |
| **113** | **F2.051** | *63* | Corona no Atelier de Escultura em 1963 | 1963 | 16.739 | 24 | Álbum II«Esculturas dos alunos» | 1963 |
| **114** | **F2.052** | *63* | Corona no Atelier de Escultura em 1963 | 1963 | 0.006 | 15 | Álbum II«Esculturas dos alunos» | 1963 |
| **115** | **F2.055** | *57* | Alunos diante de obra de Leda Flores | 1957 | 24.822* | 10 | Álbum II«Esculturas dos alunos» | 1957 |
| **116** | **F2.057** | *58* | Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion | 1958 | 18.920 | 03 | Mural de Locatelli 8º andar do IA | 1998 |
| **117** | **F2.057a** | *58* | Tasso, Ernani Corrêa e Fahrion | 1958 | 18.920 | 03 | Mural danificado dLocatelli 8º and | 1997 |
| **118** | **F2.059** | *58* | Tasso com grupo de docentes e alunas | 1958 | 18.920 | 10 | Arquivo IA. Foto avulsa (detalhe) | 1997 |
| **119** | **059.a** | *58* | Tasso com grupo de docentes e aluna | 1958 | 6.246 | 21 | Arquivo IA –Foto completa | 1998 |
| **120** | **F2.060** | *58* | Tasso com grupo de docentes e alunas | 1958 | 18.920 | 11 | Arquivo IA. Foto avulsa (detalhe) | 1997 |
| **121** | **F2.061** | *63* | Reunião na sala de Escultura | 1963 | 16.736* | 17 | Álbum II «Esculturas de alunos» | 1963 |
| **122** | **F2.061** | *63* | Reunião na sala de Escultura | 1963 | scanner | | Álbum II «Esculturas de alunos» | 1963 |
| **123** | **F2.062** | *65* | Almoço no atelier Fernando Corona | 1965 | 16.736 | 22 | Álbum II «Escultura de alunos» | 1965 |
| | | | | | | | | |

## IMAGENS do ESPAÇO FÍSICO do INSTITUTO de ARTES

[ F3 **– 000 –** *00* ]

| CÖDIGO | **TEMA** | **Ano** | filme | □ | Documento de origem | Ano |
|---|---|---|---|---|---|---|

| p. | Código | *Ano* | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **01** | **F3.000** | *97* | Fachada da AIBA- Jardim Botânico Rio | 1997 | 5584 | 22 | Foto Círio Simon | 1997 |
| **02** | **F3.001** | *08* | Ateneu Rio-Grandense - Biblioteca Pública | 1908 | 18.920 | 30 | Schneider. Instr. pública RS. | 1993 |
| | **F3.001a** | | Rua Duque de Caxias e Ateneu Rio-Grandense | | | | Jornal do MARGS n. 87 abril 03 | |
| **03** | **F3.001.1** | *08* | Faculdade de Medicina (local atual DAD) | 1908 | 0.007 | 15 | Anais da Fac. Medicina 1948 | 1948 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **04** | **F3.002** | *14* | IBA. Projeto ampliação: Arquit. Bartel | 1914 | 14.439 | 05 | Planta, cortes vistas Arq. do IA | 1997 |
| **05** | **F3.003** | *14* | IBA. Projeto ampliação: Arquiteto .Bartel | 1914 | 14.439 | 01 | Foto da planta original | 1997 |
| **06** | **F3.004** | *14* | IBA. Projeto ampliação – fachada | 1914 | 17.579 | 15 | Foto da elevação | 1997 |
| **07** | **F3.005** | *14* | IBA. Projeto ampliação- planta e corte | 1914 | 17.579 | 08 | Foto de xerox colorido | 1997 |
| **08** | **F3.006** | *14* | IBA. Projeto ampliação – planta e corte | 1914 | 17.579* | 21 | Foto de xerox colorido | 1997 |
| **09** | **F3.007** | *15* | IBA. Prédio antigo: fachada e logotipo | 1915 | 10.227* | 25 | Capa do Folder de 1915 do IBA | 1997 |
| **10** | **F3.008** | *15* | IBA. Salão de entrada do prédio antigo | 1915 | 10.227* | 29 | Folder de 1915 do Instituto | 1997 |
| **11** | **F3.009** | *15* | IBA. Salão de Concertos: prédio .antigo | 1915 | 10.227* | 30 | Folder de 1915 do Instituto | 1997 |
| **12** | **F3.010** | *15* | IBA. Atelier de Desenho e Pintura | 1915 | 10.227* | 28 | Folder de 1915 do Instituto | 1927 |
| **13** | **F3.010.1** | *S/d* | Oficina de Jacob Aloys Friederichs | S/d | 1.013 | 0 | Silva : SOGIPA 120 anos | 1997 |
| **14** | **F3.010.2** | *S/d* | Oficina de Jacob Aloys Friederichs | S/d | 1.013 | 1 | Silva : SOGIPA 120 anos, 1997 | 1997 |
| **15** | **F3.012** | *19* | Catedral Gótica de Porto Alegre: Corona | 1919 | 17.579 | 14 | 7ª carta Pastoral D. J. Becker | 1919 |
| **16** | **F3.012ª** | *19* | Catedral Gótica de Porto Alegre: Corona | 1.919 | 14.439 | 06 | 7ª carta Pastoral D. J. Becker | 1919 |
| **17** | **F3.013** | *19* | Catedral Gótica de Porto Alegre: Corona | 1919 | 14.439 | 07 | 7ª carta Pastoral D. J. Becker | 1919 |
| **18** | **F3.13b** | *25* | Viaduto Otávio Rocha: projeto | 1925 | 0.007 | 17 | Ver. Máscara ano 7 nº7 jun. 25 | 1925 |
| **19** | **F3.014** | *28* | IBA. Prédio antigo: foto da fachada | 1928 | 36.809* | 08 | Capa do catálogo de 1928 | 1928 |
| **20** | **F3.014.1** | *S/d* | Instituto de Belas Artes: prédio | S/d | 1.153 | 10 | Cavalheiro Lima, 1956 | 1956 |
| **21** | **F3.015** | *28* | IBA: Sala de aula de modelo vivo - Pelichek | 1928 | 36.809* | 07 | Catálogo folder 1928 | 1928 |
| **22** | **F3.016** | *28* | IBA: Sala de anatomia artística - Ferrás | 1928 | 36.809* | 10 | Catálogo-folder 1928 | 1928 |
| **23** | **F3.017** | *28* | IBA: Sala de Desenho geométrico - Ferrás | 1928 | 36.809* | 11 | Catálogo-folder 1828 | 1928 |
| **24** | **F3.018** | *38* | IBA: Sala de Pintura com Ângelo Guido | 1938 | 17.579 | 24 | Foto avulsa do arquivo | 1938 |
| **25** | **F3.019** | *38* | IBA:Prédio antigo visto da rua + Igr. Gótica | 1938 | 0.006* | 20 | Álbum I«Esculturas de alunos» | 1997 |
| **26** | **F3.019.a** | *38* | Instituto de Belas Artes: prédio antigo | 1938 | 24.822 | 01 | Album I«Escultura de alunos² | 1938 |
| **27** | **F3.019.1** | *30* | Sala Beethoven – cartaz publicitário | 1930 | 6.246 | 18 | Pasta de Tasso Corrêa | 1930 |
| **27** | **F3.19.1ª** | *30* | Sala Beethoven – cartaz publicitário | 1930 | scanner | | Cópia direta | |
| **28** | **F3.019.2ª** | *30* | Sala Beethoven - vista do interior | 1930 | 6246 | 28 | Pasta de Tasso Corrêa | 1930 |
| **29** | **F3.19.2b** | *30* | Sala Beethoven – vista do interior | 1930 | Scanner | | Cópia direta | |
| **30** | **F3.020** | *38* | IBA: sala de modelagem e escultura: porão | 1938 | 22.704* | 12 | Álbum I «Esculturas d alunos» | 1997 |
| **31** | **F3.020.2** | *35* | Exposição Farroupilha portão de entrada | 1935 | 1.013 | 26 | Zero Hora 19.09.1995 | 1935 |
| **32** | **F3.020.3** | *35* | Exposição Farroupilha portão de entrada | 1935 | 1.013 | 27 | Zero Hora, 19.09.1995 | 1935 |
| **33** | **F3.020.4** | *35* | Exposição Farroupilha; pavilhão d S. Paulo | 1935 | 1.013 | 30 | Zero Hora, 19.09.1935 | 1935 |
| **34** | **F3.020.5** | *35* | Exposição Farroupilha: pavilhão do Pará | 1935 | 1.013 | 29 | Zero Hora, 19.09.1935 | 1935 |
| **35** | **F3.021** | *42* | Projeto do Instituto: catálogo de 1942 | 1942 | 51.708* | 12 | Catálogo em benefício d prédio | 1942 |
| **36** | **F3.021.1** | *42* | Instituto de Belas Artes: projeto d auditório | 1942 | 3.086 | 15 | Canez. 1998 | 1942 |
| **37** | **F3.022** | *42* | IBA: Projeto de Corona: Semana da Pátria | 1942 | 51.708 | 27 | Convite para Semana da Pátria | 1942 |
| **38** | **F3.023** | *42* | IBA: Projeto de Corona – desenho original | 1942 | 10.227 | 19 | Perspectiva sombreada | 1942 |
| **39** | **F3.024** | *42* | IBA: Projeto Corona- detalhe do original | 1942 | 10.227 | 20 | Detalhe perspectiva sombreada | 1942 |
| **40** | **F3.025.0** | *42* | IBA: Projeto Corona- detalhe do original | 1942 | 10.227 | 18 | Detalhe perspectiva sombreada | 1942 |
| **41** | **F3.025a** | *41* | Carnês para construção do novo prédio | 1941 | 1657 | 15 | Carnês com carimbo de Cr$ | 1941 |
| **42** | **F3.025b** | *41* | Bloco de carnês contribuições para prédio | 1941 | 1657 | 16 | Carnês com carimbo de Cr$ | 1941 |
| **43** | **F3.025.1a** | *99* | Fachada do IA UFRGS | 1999 | | | | |
| **44** | **F3.0251b** | *99* | Fachada do IA – UFRGS | 1999 | | | | |
| **45** | **F3.026** | *43* | IBA: Projeto Corona- Catálogo de 1943 | 1943 | 51.708 | 27 | Capa catálogo exp. Benefícien | 1943 |
| **46** | **F3.026a** | *43* | IBA: Projeto Corona. Catálogo inauguração | 1943 | 17.579 | 27 | Introduz catálogo inauguração | 1943 |
| **47** | **F3.027** | *43* | IBA: Entrada principal do prédio; | 1943 | 17.579* | 31 | Catálogo d inauguração prédio | 1943 |
| **48** | **F3.028** | *43* | IBA: Palco de Auditório Tasso Corrêa | 1943 | 17.579 | 32 | Catálog da Inauguração prédio | 1943 |
| **49** | **F3.029** | *43* | IBA: Auditório Tasso Corrêa: platéia | 1943 | 18.920 | 14 | Catálog de inauguração prédio | 1943 |
| **50** | **F3.030** | *43* | IBA: Secretaria com retrato Tasso Corrêa | 1943 | 17.579 | 34 | Catálog de inauguração prédio | 1943 |
| **51** | **F3.031** | *43* | IBA: sala de escultura de Corona | 1943 | 17.579 | 22 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **52** | **F3.032** | *43* | IBA: sala de modelagem de Corona | 1943 | 18.820 | 18 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **53** | **F3.033** | *43* | IBA: sala de desenho Pelichek | 1943 | 18.920 | 19 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **54** | **F3.034** | *43* | IBA: sala de Pintura Weingärtner | 1943 | 18.920 | 20 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **55** | **F3.035** | *43* | IBA: biblioteca do Instituto | 1943 | 18.920 | 17 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **56** | **F3.036** | *43* | IBA: biblioteca do Instituto | 1943 | 18.920 | 16 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **57** | **F3.037** | *43* | IBA: Bar do Instituto | 1943 | 18.920 | 15 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **58** | **F3.038** | *43* | IBA: Sala de aula Barão de Santo Ângelo | 1943 | 18.920 | 21 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **59** | **F3.039** | *43* | IBA: Sala de Música Antonina Maineri | 1943 | 18.920 | 19 | Catálog de Inauguração prédio | 1943 |
| **60** | **F3.040** | *47* | IBA: Fernando Corona: projeto d ampliação | 1947 | 10.227* | 16 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **61** | **F3.040.1** | *47* | Etapas da ampliação do Instituto | 1947 | 10227 | 13 | Arquivo Corona Biblioteca IA | 1997 |
| **62** | **F3.040.2** | *47* | Etapas da ampliação do Instituto | 1947 | 5.684 | 30 | Arquivo Corona Biblioteca IA | 1997 |
| **63** | **F3.040.3** | *47* | Etapas da ampliação do Instituto | 1947 | 0.007 | 16 | Arquivo Corona Biblioteca IA | 1997 |
| **64** | **F3.041** | *47* | IBA: Corona – planta de localização do IBA | 1947 | 10.227* | 08 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **65** | **F3.042** | *47* | IBA: Corona – planta de localização | 1947 | 10.227* | 09 | Arquivo Corona: biblioteca | 1997 |
| **66** | **F3.043** | *47* | IBA: Corona – perspectiva ampliação futura | 1947 | 10.227* | 07 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **67** | **F3.044** | *47* | IBA: Corona- perspectiva ampliação futura | 1947 | 10.227* | 21 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **68** | **F3.045** | *47* | IBA: Corona – planta-baixa | 1947 | 10.227* | 22 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **69** | **F3.046** | *47* | IBA: Corona- planta da ampliação do prédio | 1947 | 10.227* | 23 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **70** | **F3.047** | *47* | IBA: Corona- fachada da ampliação prédio | 1947 | 10.227* | 14 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **71** | **F3.048** | *47* | IBA: Corona Corte vertical ampliação | 1947 | 10.227* | 09 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1997 |
| **72** | **F3.049a** | *53* | IBA: foto da ampliação do prédio 1952/3 | 1953 | 24.822* | 08 | Álbum II«Esculturas d alunos» | 1953 |
| **73** | **F3.049** | *53* | Instituto de Belas Artes: ampliação 52/53 | 1953 | F0.008 | 02 | Álbum II«Esculturas d alunos» | 1953 |
| **74** | **F3.050** | *53* | IBA: Ernani Corrêa: prédio: Riachuelo,1285 | 1953 | 10.227* | 17 | Arquivo Corona: biblioteca IA | 1953 |
| **74** | **F3.050.0** | *53* | Prédio para a rua Riachuelo nº 1.285 | 1953 | F0.008 | 12 | Arquivo Corona: Biblioteca IA | 1953 |
| **74** | **F3.050.1** | *55* | Núcleo de Férias do I.B.A : Logotipo | 1955 | 1657 | 08 | Projeto para Farroupilha –RS | 1955 |
| **75** | **F3.050.2** | *55* | Núcleo de Férias do I.B.A: localização | 1955 | 1657 | 08 | Projeto para Faoupolha | 1955 |
| **76** | **F3.050.3** | *55* | Núcleo de Férias do I.B.A: carimbo | 1955 | 1657 | 07 | Arq L.F.Corona e J.J Vallandro | 1955 |
| **77** | **F3.050.4** | *55* | \Núcleo de Férias do I.B.A Térreo | 1955 | 1657 | 13 | Arq L.F.Corona – J.J.Vallandro | 1955 |
| **78** | **F3.050.5** | *55* | Núcleo de Férias do I.B.A andar superior | 1955 | 1657 | 10 | Arq.LF.Corona –J.J. Vallandro | 1955 |
| **79** | **F3.050.6** | *55* | Núcleo de Férias do I.B.A and. sup.detalhe | 1955 | 1657 | 11 | Arq.L.F. Corona-J.J.Vallandro | 1955 |
| **80** | **F3.051** | *63* | IBA: sala de estudos de Fernando Corona | 1963 | 16.736* | 24 | Álbum II «Esculturas d alunos» | 1965 |
| **81** | **F3.052** | *63* | IBA: sala de estudos de Fernando Corona | 1963 | 0.006* | 15 | Álbum II «Escultura d. alunos» | 1965 |
| **82** | **F3.053** | *63* | IBA: sala de estudos de Fernando Corona | 1963 | 16.736* | 25 | Album II «Esculturas d alunos» | 1965 |
| **83** | **F3.053.1** | *S/d* | Atelier Corona; Esculturas em série | S/d | 1.014 | 19 | Album II«Esculturas de alunos | S/d |
| **84** | **F3.053.2** | *S/d* | Sala de Escultura em dia exame 1954 | 1954 | 22.708 | 15 | Album II«Esculturas de alunos | 1954 |
| **85** | **F3.054** | *65* | IBA: «Atelier Fernando Corona» | 1965 | 16.736 | 16 | Álbum II«Esculturas d. alunos» | 1965 |
| **86** | **F3.054.a** | *65* | Atelier Corona 1965 | 1965 | scanner | | Álbum II | |
| **87** | **F3.054.b** | *63* | Atelier Corona 1963 e 1964 | 1963 | Scanner | | Álbum II | |
| **88** | **F3.054.c** | *65* | Gilberto Pegoraro no Atelier de Corona | 1965 | Scanner | | Álbum II | |
| **89** | **F3.054.d** | *65* | Glaé no atelier de Corona | 1965 | Scanner | | Álbum II | |
| **90** | **F3.054.e** | *65* | Luis Gonzaga no atelier de Corona | 1965 | scanner | | Álbum II | |
| **91** | **F3.055** | *11* | Faculdade de Medicina- Futuro IA-UFRGS | 1998 | Scanner | | Folder da UFRGS 15.10.1998 | |

.

## IMAGENS de OBRAS de ARTE RELACIONADAS COM O INSTITUTO de ARTES da UFRGS

[ F4 **- 000 –** *00* ]

| CÓDIGO | **TEMA** | **Ano** | Filme | □ | Documento de origem | Ano |
|---|---|---|---|---|---|---|

| **p.** | **código** | ano | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **01** | ***F4.001*** | *40* | BALBÃO, Cristina: Exame final | 1940 | 16.736* | 35 | Álbum I «Esculturas d alunos» | 1940 |
| **02** | **F4.002** | *41* | BALBÃO, Cristina:«Esmoleira» bronze | 1941 | 16.736* | 36 | Álbum I «Esculturas d alunos» | 1941 |
| **03** | **F4.002a** | *41* | BALBÃO, Cristina «Esmoleira»bronze | 1941 | 0.007 | 18 | Álbum I «Esculturas alunos» | 1941 |
| **04** | **F4.002c** | *41* | Cristina modelando Veterano do Paraguai | 1941 | 9013 | 04 | Foto propried. Cristina Balbão | 1941 |
| **05** | **F4.002d** | *41* | Cristina modelando Veterano do Paraguai | 1941 | 9031 | 08 | Foto propried Cristina Balbão | 1941 |
| **06** | **F4.002e** | *41* | Cristina Balbão: modelando Veterano | 1941 | 9013 | 03 | Foto propr. Cristina Balbão | 1941 |
| **07** | **F4.002f** | *41* | Cristina Balbão: modelando Veterano | 1941 | 9013 | 03 | Foto propr. Cristina Balbão | 1941 |
| **08** | **F4.003** | *41* | BALBÃO, Cristina:«Veterano do Paraguai» | 1941 | 16.736 | 37 | Álbum I «Esculturas alunos» | 1941 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **09** | **F4.004** | *25* | BELLANCA, 'É minha!..' ilustração | 1925 | F0.007 | 19 | Rev. *Máscara*. 7,**nº7**. jun 1925 | 1925 |
| **10** | **F4.0042** | *28* | FERRÁS, Libindo – Paisagem riograndens | 1928 | scanner | 27 | Enc.. Riograndense, v.2, p.198 | 1968 |
| **11** | **F4.004a** | *27* | FERRÁS, Libindo – paisagem | 1927 | 1.014 | 14 | Resgatando Memória – CEF | 1998 |
| **12** | **F4.0043** | *28* | FERRÁS, Libindo – Assinatura de arte | 1927 | 1. 1014 | 26 | Resgatando Memória CEF | 1998 |
| **13** | **F4.0044** | | LATOUR, Eugênio: 'Meninas e polichinelo' | 1942 | 1.153 | 20 | Pinacoteca IA-UFRGS | 1942 |
| **14** | **F4.0045** | *22* | Luis Augusto de Freitas: painéis | 1922 | F0.008 | 17 | Instituto Flores da Cunha POA | 1922 |
| **15** | **F4.0051** | *25* | BELLANCA: Francisco –ilustração | 1925 | 0.007 | 37 | Rev. Máscara ano 7 nº7 | 1925 |
| **16** | **F4.005** | *26* | Revista *Madrugada* – Contra-capa | 1926 | 51.709 | 14 | Rev. *Madrugada*, 1 **nº3**, out26 | 1926 |
| **17** | **F4.006b** | *s.d* | Corrêa, Ernani: projeto da estância de Iraí | S/d | 17.579 | 04 | Capela Positivista POA-RS | S/d |
| **18** | **F4.009** | *s.d* | Corona: «À Ruy Barbosa» busto | S/d | 23.833 | 11 | Faculdade Direito da UFRGS | 1995 |
| **19** | **F4.009b** | *S/d* | Corona: Carlos Thompson Flores | S/d | 36.810 | 23 | Arquivo do IA-UFRGS | 1995 |
| **20** | **F4.009c** | *S/d* | Corona: Carlos Thompson Flores | S/d | 23.833 | 12 | Faculdade de Direito UFRGS | 1995 |
| **21** | **F4.009d** | *S/d* | Corona: Eliseu Paglioli | S/d | 23.833 | 08 | Reitoria – Sala CONSUN | 1995 |
| **22** | **F4.009e** | *S/d* | Corona: Tasso Corrêa | S/d | 23.833 | 18 | Instituto de Artes – Hall | |
| **23** | **F4.010** | *s.d* | Corona: «Monumento funerário» | S/d | 0.006* | 18 | Álbum I «Escultura d alunos» | S/d |
| **24** | **F4.010a** | | Discípulo e mestre: Tenius e Coroa | | F0.008 | 19 | Porque Moinhos de Vento | |
| **25** | **F4.010b** | *27* | Corona: CHOPIN e BEETHOVEN. | 1927 | F0.008 | 20 | Parque Farroupilha | 1962 |
| **26** | **F4.010c** | *S/d* | Corona e Carriconde: baixo-relevo | S/d | F0.008 | 21 | Ed. Tanhauser, Rui Barbosa | |
| **27** | **F4.010d** | *S/d* | Corona: pórtico do Meridional | S/d | F0.008 | 22 | Rua 7 de Setembro | S/d |
| **28** | **F4.0101** | *S/d* | Corona: ensinado moldes de gesso | S/d | 0.006 | 24 | Álbum I «Escultura alunos» | S/d |
| **29** | **F4.0102** | *S/d* | Corona: pérgola da Casa Palmeiro-Fontour | S/d | 23.833 | 00 | Foto Círio 1994 | 1994 |
| **30** | **F4.0103** | *46* | Corona: busto de Pestalozzi: Canoas RS | 1946 | 0.005 | 26 | Instituto Pestalozzi Canoas RS | 1994 |
| **31** | **F4.0104** | *S/d* | Corona: monumento a Pestalozzi | 1946 | 0.005 | 24 | Instituto Pestalozzi Canoas RS | 1994 |
| **32** | **F4.0105** | *46* | Corona: medalhão Würth e Pestalozzi | 1946 | 0.005 | 25 | Instituto Pestalozzi Canoas RS | 1994 |
| **33** | **F4.011** | *s.d* | Corona: mural de fachada do prédio do IA | S/d | 10.227 | 36 | Foto invertida - Círio Simon | 1990 |
| **34** | **F4.012** | *s.d* | Corona: mural de fachada do prédio do IA | S/d | 10.227* | 37 | Foto Círio Simon | 1990 |
| **35** | **F4.012a** | *S/d* | Corona: mural de fachada do prédio do IA | S/d | 0.007 | 36 | Foto Círio Simon | |
| **36** | **F4.013** | *58* | Corona: Mural cerâmico 8º andar IA | 1958 | 24.822 | 31 | Foto avulsa | 1958 |
| **37** | **F4.013a** | *58* | Corona: detalhe mural cerâmico 8º and. | 1958 | 23.833 | 20 | Detalhe foto anterior | 1958 |
| **38** | **F4.014** | *62* | Corona: Monumento a Chopin | 1962 | 0.007 | 20 | Álbum II«Esculturas de alunos | 1962 |
| **39** | **F4.015** | *29* | COSME, Sotero capa da rev. *Globo* | 1929 | 51.708 | 28 | Rev.. *Globo* ano 1 **nº1**,jan1929 | 1929 |
| **40** | **F4.0151** | *26* | COSME, Sotero- capa Rev.*Madrugada* | 1926 | F0.007 | 21 | Rev. *Madrugada* ano 1 **nº1**. | 1926 |
| **41** | **F4.0152** | *26* | COSME, Sotero-capa 3 Rev*Madrugada* | 1926 | 51.709 | 13 | Rev.*Madrugada*. ano 1, **nº3** | 1926 |
| **42** | **F4.0153** | *26* | Direção da Rev. *Madrugada*. A.1 **nº3** | 1926 | 51.709 | 15 | Rev *Madrugada*. Ano 1, **nº3** | 1926 |
| **43** | **F4.016** | *47* | Dorothea, modelando diante do modelo | 1947 | 24.822 | 03 | Álbum I «Esculturas d alunos» | 1947 |
| **44** | **F4.017** | *47* | Dorothéa diante do modelo | 1947 | Scanner | | Álbum I Corona | |
| **45** | **F4.017a** | *51* | Sonia Ebling e obra exposta 1. Bienal SP | 1951 | Scanner | | Album I Corona | |
| **46** | **F4.018** | *s.d* | Escultura: série de bustos exame final | S/d | 24.822 | 21 | Álbum II«Esculturas d alunos» | S/d |
| **47** | **F4.019** | *s.d* | Escultura: série de obras exame final | S/d | 24.822 | 07 | Álbum II«Esculturas d alunos» | S/d |
| **48** | **F4.020** | *58* | Representação IBA 1º Salão Panamer. | 1958 | 18.920 | 27 | Iº Salão Panamericano | 1958 |
| **49** | **F4.021** | *26* | Fahrion, João. Capa da rev. Madrugada | 1926 | F0.008 | 05 | Rev. Madrugada ano 1 nº | 1926 |
| **50** | **F4.022** | *26* | Fahrion, João. Capa da rev. Madrugada | 1926 | F0.008 | 06 | Rev. Madrugada ano 1 nº Dez | 1926 |
| **51** | **F.40221** | *S/d* | Fahrion. João: professores do Instituto | D/d | 0.007 | 33 | Pinacoteca do IA-UFRGS | S/d |
| **52** | **F4.023a** | *58* | Fahrion, mural Salão 8º and | 1958 | 23.833* | 23 | Mural 8º andar do IA-UFRGS | 1990 |
| **53** | **F4.023b** | *58* | Fahrion, João: mural para Salão de festa | 1958 | 23.833 | 24 | Mural 8º andar do IA-UFRGS | 1990 |
| **54** | **F4.023** | *58* | Fahrion: do mural do 8º andar IBA-RS | 1958 | F0.008 | 09 | Mural, 8º andar do IA-UFRGS | |
| | **F4.024** | | Judite FORTES "CABEÇA". | | | | Sala Berta Locatelli-POA MARGS | |
| **55** | **F4.025** | *26* | Ferrás: panorama da exposição | 1926 | 11.021* | 02 | Rev. *Madrugada* ª I nº 1 p.16 | 1926 |
| **56** | **F4.025a** | *26* | Ferrás: vista parcial da exposição | 1926 | 11.021 | 04 | Rev. *Madrugada* Ano I nº 1 | 1926 |
| **57** | **F4.025b** | *26* | Ferrás: vista parcial da exposição | 1926 | 11.021 | 03 | Rev. *Madrugada* a I, nº 1 p.16 | 1926 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **58** | **F4.026** | *854* | COUTO e SILVA. Porta igreja Conceição | 1854 | | | Foto Círio Simon | |
| **59** | **F4.028** | *22* | KODAK: 1922 retira Borges do Palácio | 1922 | 16.736* | 07 | Rev. Kodak. POA Dez. 1922 | 1922 |
| **61** | **F4.029** | *58* | Locatelli: Bandeirantes | 1958 | 18.920 | 29 | !º Salão Panamericano | 1958 |
| **62** | **F4.030a** | *58* | Locatelli: Corona com grupo de alunos | 1958 | 10.227 | 35 | Mural 8º andar do IA-UFRGS | 1990 |
| **63** | **F4.030b** | *58* | Locatelli: Olinto e Carlos Barbosa | 1958 | 18.920 | 02 | Mural do 8° and. IA-UFRGS | 1958 |
| **64** | **F4.030c** | *58* | Locatelli: Corona com alunos | 1958 | 0.007 | 22 | Mural do 8º andar IA-UFRGS | 1995 |
| **65** | **F4.031** | *58* | Locatelli: Corona e seus alunos | 1958 | 1.014 | 21 | Mural do 8º andar do IA | 1995 |
| **66** | **F4.031ª** | *58* | Locatelli: Corona: professor de escultura | 1958 | 1.014 | 22 | Mural do 8º andar do IA | 1995 |
| **67** | **F4.031b** | *58* | Locatelli: Grupo de músicos | 1958 | 1.014 | 24 | Mural do 8º andar do IA | 1997 |
| **68** | **F4.032** | *58* | Locatelli: Corona com grupo de alunos | 1958 | 18.920* | 05 | Mural 8º andar do IA-UFRGS | 1997 |
| **69** | **F4.032ª** | *58* | Locatelli: Grupo de músicos | 1958 | 18.920 | 09 | Mural 8º andar do IA-UFRGS | 1997 |
| **70** | **F4.033** | *58* | Locatelli painel: Conselho Universitário | 1958 | | | Sala do CONSUN da UFRGS | |
| **71** | **F4.034** | *15* | Logotipo do Instituto de Belas Artes | 1915 | 10.227 | 26 | Folder do IBA-RS | 1915 |
| **72** | **F4.034ª** | *15* | Logotipo do Instituto de Belas Artes | 1915 | 1.014 | 25 | Folder do IA-RS | 1915 |
| **73** | **F4.035ª** | *15* | Logotipo da Escola de Arte | 1915 | 1.153 | 36 | Capa do folder 1915 do IBA | 1915 |
| **74** | **F4.035c** | *38* | Diploma do Instituto com logotipo | 1938 | 18.686 | 27 | Diploma do Instituto | 1938 |
| **75** | **F4.035d** | *38* | Logotipo do diploma | 1938 | 18.686 | 26 | Diploma do Instituto | 1938 |
| **76** | **F4.035e** | *38* | Figuras do diploma do Instituto | 1938 | 18.686 | 28 | Diploma do Instituto | 1938 |
| **77** | **F4.035f** | *15* | Gaudenzi : logotipo do Instituto Parobé | 1915 | Scanner | | Nota de compra | |
| **78** | **F4.035g** | *15* | Gaudenzi: detalhes logo do Inst.Parobé | 1915 | Scanner | | Nota de compra | |
| **79** | **F4.035h** | *15* | Gaudenzi: detalhes logo do Inst. Parobé | 1915 | Scanner | | Nota de compra | |
| **80** | **F4.036** | *47* | Logotipo: projeto do IBA de Corona | 1947 | 10.227 | 06 | Projeto do novo prédio do IBA | 1947 |
| **81** | **F4.037a** | *58* | Logotipo cinqüentenário do IBA-RS | 1958 | 1.014 | 15 | Folder do Salão Pan-Americ. | 1958 |
| **82** | **F4.037b** | *58* | Logotipo no cartaz no Cinqüentenário | 1958 | 1.014 | 35 | Folder do Salão Pan-America. | 1958 |
| **83** | **F4.038** | *56* | Logotipo: figura simbólica para o Diploma | 1958 | 32.895 | 00 | Diploma: Instituto de Belas Art | 1958 |
| **84** | **F4.038ª.** | *56* | Loforte: Alice contempla sua obra | 1956 | 24.822 | 19 | Álbum II«Esculturas d.alunos» | 1956 |
| **85** | **F4.038b** | *58* | Logotipo: figura simbólica para diploma | 1958 | 1.014 | 11 | Diploma do Instituto –RS | 1958 |
| **86** | **F4.038c** | *07* | PARREIRAS: Antônio «Cristo» | 1907 | 1.153 | 18 | Pinacoteca IA-UFRGS | 1998 |
| **87** | **F4.038d** | *07* | PARREIRAS: Antônio «Cristo» detalhe | 1907 | 1.153 | 19 | Pinacoteca IA-UFRGS | 1998 |
| **88** | **F4.038e** | *49* | MALAGOLI: Retrato de Deveza | 1949 | 1.153 | 12 | Pinacoteca do IA | 1998 |
| **89** | **F4.039** | *25* | Pelichek: Bismark, capa de revista | 1925 | 66.372 | 00 | Rev. Máscara. 7, **nº7**, jun.25 | 1925 |
| **90** | **F4.0391** | *S/d* | Pelichek: auto-retrato | S/d | 1.014 | 34 | Pinacoteca IA-UFRGS | 1998 |
| **91** | **F4.0392** | *28* | Pelichek: 'Velho Chimarreando' | 1928 | 1.014 | 33 | Pinacoteca Aldo Locatelli | 1998 |
| **92** | **F4.0393** | *31* | Pelichek : 'Velho Chimarreando' | 1931 | 1.013 | 22 | Arquivo IA-UFRGS | 1931 |
| **93** | **F4.040** | *26* | Pelichek: Quadro para uma exposição ind. | 1926 | 11.021* | 10 | Rev. Madrugada Ano I nº 5 | 1926 |
| **94** | **F4.041** | *26* | Pelichek: Desenho de exposição | 1926 | 11.021* | 08 | Rev. Madrugada. Ano I nº 5 | 1926 |
| **95** | **F4.042** | *30* | Pelichek: «3 de outubro de 1930» | 1930 | 42.484 | 09 | Cartão postal- guardados IA | 1930 |
| **96** | **F4.042a** | *30* | Pelichek «3 de outubro» detalhe | 1930 | 1.014 | 14 | Cartão postal: guardados do IA | 1930 |
| **96a** | **F4.042b** | *30* | Pelichek «3 de outubro de 1930» | 1930 | Scanner | | Diário–2 de Francis Pelichek f343 | 1930 |
| **96b** | **F4.042c** | *30* | Pelichek «3 de outubro de 1930» | 1930 | Scanner | | Diário–2 de Francis Pelichek f343 | 1930 |
| **96c** | **F4.042d** | *30* | Pelichek «3 de outubro de 1930» | 1930 | scanner | | Diário- 2 de Francis Pelichek f343 | 1930 |
| | **F4.043** | *34* | Monumento a Aparício Borges | 1934 | Scanner | | Diário-2 de Francis Pelichek f.350 | 1934 |
| | **F4.043ª** | *34* | Monumento a Aparçio Borges | 1934 | Scanner | | Diário- de Francis Pelichek f.350 | 1934 |
| | **F4.043b** | *34* | Monumento a Aparício Borges | 1934 | Scaner | | Diário-2 de Francis Pelichek f.350 | 1934 |
| | **F4.043c** | *34* | Monumento a Aparíco Borges | 1934 | Scanner | | Diário-2 de Francis Pelichek f.350 | 1934 |
| | **F4.043d** | *34* | Monumento a Aparício Borges | 1934 | Scanner | | Diário2-de Francis Pelichek f350 | 1934 |
| | **F4.043e** | *34* | Monumento a Aparício Borges | 1934 | secanner | | Diário-2 de Francis Pelichek f.350 | 1934 |
| **97** | **F4.044** | *31* | Pelichek: cartão p/ exp. Agro-pastoril-ind. | 1931 | 51.708* | 08 | Cartão postal . Livraria d Globo | 1931 |
| **98** | **F4.045** | *31* | Pelichek: cartão p/ exposição (detalhe) | 1931 | 51.708 | 09 | Cartão postal – Livraria d Globo | 1931 |
| **99** | **F4.0442** | *28* | Pelichek: ponte do Riacho | 1922 | 1.014 | 28 | Resgatando Memória CEF | 1998 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **100** | **F4.0443** | | Pelichek: sátira ao mundo rural | 20-22 | 1.014 | 31 | Diário de Pelichek IA-UFRGS | |
| **101** | **F4.0444** | *S/d* | GUIDO, Ponte do Riacho | S/d | 1.153 | 15 | Pinacoteca IA-UFRGS | 1998 |
| **102** | **F4.0445** | *45* | CASTAÑEDA Paisagem sem título | 1945 | 1.011 | 35 | Pinacoteca do IA-UFRGS | 1998 |
| **103** | **F4044.6** | *S/d* | MARISTANY TRIAS: Vendedor. Laranjas | S/d | 1.011 | 12 | Pinacoteca do IA-UFRGS | 1998 |
| **104** | **F4.0447** | *42* | CASTAÑEDA: interior da Igreja. Rosário | 1942 | 3360 | 16 | Catálogo exp. Instituto 1942 | 1998 |
| **105** | **F4.046** | *35* | Pelichek: Exposição Farroupilha | 1935 | 42.484* | 11 | Cartão postal – guardados IA | 1935 |
| **106** | **F4.047** | *25* | Seelinger, H. 'Pelo Rio Grande-p Brasil' | 1925 | 66.372* | 01 | Rev. Máscara 7 **nº 7** Jun25 | 1925 |
| **107** | **F4.047a** | *25* | Seelinger, H.Pelo RG . para o Brasil | 1925 | 1.014 | 17 | Rev. Máscara, na.7,**nº7**,Jun.25 | 1925 |
| **108** | **F4.047b** | *47* | Seelinger, H. ' Costas do Brasil' | 1947 | 1.011 | 36 | Pinacoteca, IA-UFRGS | 1998 |
| **109** | **F4.048** | *13* | ROCCO, Confeitaria: painel do Salão | 1913 | Scanner | | Foto da família Rocco. | |
| **110** | **F4.049** | *65* | Tenius: « Conquista» prêmio Esso | 1965 | 16.736 | 29 | Álbum II: Escultura de alunos | 1965 |
| **111** | **F4.050b** | *72* | Tenius,Carlos«Monumento Açorianos» | 1972 | 24.822 | 17 | Foto Círio Simon | 1997 |
| **112** | **F4.052** | *13* | Vilares, Décio: «Júlio de Castilhos» mon. | 1913 | 23.833 | 02 | Praça Mar. Deodoro (matriz) | 1993 |
| **113** | **F4.053** | *58* | Uruguai: representação no Salão 1958 | 1958 | 18.920 | 28 | Iº Salão Panamericano | 1958 |
| **114** | **F4.054** | *40* | Wildner, Vera.«1ª Escultura d IBA» | 1940 | 0.007 | 24 | Álbum I«Escultura de alunos» | 1940 |
| | | | | | | | | |

## IMAGENS do ARQUIVO e de DOCUMENTOS do INSTITUTO de ARTES da UFRGS.

## [ F5 – 000 - *00* ]

| p. | código | Ano | TEMA | Ano | Filme | □ | Documento de origem | Ano |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **01** | **F5.000.1** | *95* | Planta do Arquivo do IA-UFRGS | 1995 | 1657 | 36 | Gráfico e medidas | 1995 |
| **02** | **F5.000.2** | *95* | Planta e localização do Arquivo do IA | 1995 | 1657 | 35 | Gráfico e medidas | 1995 |
| **03** | **F5.001** | *08* | Os três livros de Atas da CC- Instituto | 1908 | 22.704* | 1 | IA-arquivo- gabinete direção | 1996 |
| **04** | **F5.002** | *08* | Lista de subscrição Instituto- RS 1908 | 1908 | 1.012 | 34 | IA-Arquivo | 1908 |
| **05** | **F5.002.1** | *41* | Campanha Pró – Construção | 1941 | 1.012 | 35 | IA-Arquivo | 1941 |
| **06** | **F5.002.2** | *09* | Contrato de arrendamento do terreno | 1909 | 1.012 | 36 | IA- Arquivo | 1909 |
| **07** | **F5.004** | *08* | O livro nº 1 das Atas da CC – selo | 1908 | 42.915 | 03 | IA-Arquivo: gabinete Direção | 1908 |
| **08** | **F5.004.a** | *27* | O livro nº2 das Atas da CC—selo | 1927 | 42.915 | 02 | IA-Arquivo Gabinete direção | 1927 |
| **09** | **F5.006** | *12* | Relatório da Escola de Artes I.B.A | 1912 | F0.007 | 26 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1912 |
| **10** | **F5.007** | *13* | Relatório da Escola de Arte I.B.A | 1913 | F0.007 | 35 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1913 |
| **11** | **F5.008** | *14* | Relatório da Escola de Arte. Logotipo | 1914 | F0.007 | 25 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1914 |
| **12** | **F5.008.1** | *14* | Relatório da Escola de Artes – I.B.A | 1914 | F0.007 | 27 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1914 |
| **13** | **F5.01.a** | *95* | Arquivo-IA: vista geral d elevad. setor.A | 1995 | 36.810 | 20 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **14** | **F5.01.b** | *95* | Arquivo-IA : mesa e parede arquivo..A | 1995 | 36.810 | 01 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **15** | **F5.01.c** | *95* | Arquivo –IA: mesa e parede arquivo..A | 1995 | 36.810 | 0 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **16** | **F5.01.d** | *95* | Arquivo-IA: parede do arquiv: set.A=>B | 1995 | 36.810 | 04 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **17** | **F5.01.e** | *95* | Arquivo-IA: botas para alagamentos .A | 1995 | 36.810 | 05 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **18** | **F5.01.f** | *95* | Arquivo-IA: botas e estantes .....A | 1995 | 36.810 | 03 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **19** | **F5.01.g** | *95* | Arquivo-IA: mesa e estantes d. madeira | 1995 | 36.810 | 00 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **20** | **F5.01.h** | *95* | Arquivo-IA: estantes e porta elevador.A | 1995 | 36.810 | 06 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **21** | **F5.01.i** | *95* | Arquivo-IA: estantes e pastas no chãoA | 1995 | 36.810 | 02 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **22** | **F5.01.j** | *95* | Arquivo-IA: corredor de B➔A | 1995 | 36.810 | 16 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **23** | **F5.01.k** | *95* | Arquivo-IA: corredor de B➔ A | 1995 | 36.810 | 15 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **24** | **F5.01.l** | *95* | Arquivo-IA: um dos 15 arquiv. verticais | 1995 | 36.810 | 19 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **25** | **F5.01.m** | *95* | Arquivo-IA: fotos danificadas p/umidade | 1995 | 36.810 | 14 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **26** | **F5.01.n** | *95* | Arquivo-IA :ambiente B com tanque ..B | 1995 | 36.810 | 08 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **27** | **F5.01.o** | *95* | Arquivo IA recanto B com tanque e fios | 1995 | 36.810 | 07 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **29** | **F5.01.p** | *95* | Arquivo-IA: ambiente B: fios e tanque.B | 1995 | 36.810 | 11 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **28** | **F5.01.q** | *95* | Arquivo-IA: material no chão e danific.B | 1995 | 36.810 | 07 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **30** | **F5.01.S** | *95* | Arquivo-IA: tanque e material p/chão..B | 1995 | 36.810 | 09 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **31** | **F5.01.t** | *95* | Recanto do Arquivo em 04.12.1995 | 1995 | 36.810 | 13 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **32** | **F5.01.u** | *95* | Arquivo em 04.12.1995 | 1995 | 36.810 | 12 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **33** | **F5.01.v** | *95* | Pé da Escadaria interna do Arquivo IA | 1995 | 36.810 | 18 | Foto Círio SIMON | 12.1995 |
| **34** | **F5.010b** | *15* | Página do relatório de 1915: estatística | 1915 | F0.008 | 10 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1915 |
| **35** | **F5.011** | *16* | Relatório da Escola de Arte IBA | 1916 | F0.007 | 28 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1916 |
| **36** | **F5.012** | *17* | Relatório da Escola de Arte IBA | 1917 | F0.007 | 29 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1917 |
| **37** | **F5.014** | *19* | Relatório da Escola de Arte IBA | 1919 | F0.007 | 19 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1919 |
| **38** | **F5.014a** | *19* | Relatório da EA à dir. Diagrama | 1919 | F0.007 | 34 | Libindo Ferrás à direção | 1919 |
| **39** | **F5.014b** | *15* | Logotipo da Instituto Parobé - Gaudenzi | 1915 | scanner | | Cabeçalho de nota de venda | 1915 |
| **40** | **F5.015** | *20* | Relatório da Escola de Arte IBA | 1920 | F0.007 | 31 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1920 |
| **41** | **F5.016** | *22* | Relatório da Escola de Arte IBA | 1922 | F0.007 | 32 | Libindo Ferrás à direção IBA | 1922 |
| **42** | **F5.018[a]** | *26* | Curso de Pintura: solicitação aprovação<br>Curso de Pintura :Programa | 1926<br>1926 | 32.895<br>32.895 | 10<br>09 | IA: arquivo<br>IA: arquivo | 1997<br>1997 |
| **43** | **F5.020** | *26* | Corrêa, Ernani: oferece escritório | 1926 | 51.709 | 26 | Revista Madrugada, ano1, **nº3,** p.3 | 1926 |
| **44** | **F5.022** | *33* | Regulamento: capa | 1933 | 32.996 | 07 | IA: arquivo | 1933 |
| **45** | **F5.023** | *33* | Regulamento: corpo administr. docente | 1933 | 32.895 | 08 | IA: arquivo | 1933 |
| **46** | **F5.023.1** | *42* | Caderneta estudantil FELPA – capa | 1942 | 2743 | 30 | Maria da Gloria Coelho | 1942 |
| **47** | **F5.023.2** | *42* | Caderneta estudantil FELPA - interior | 1942 | 8917 | 02 | Maria da Gloria Coelho | 1942 |
| **48** | **F5.023.3** | *42* | Caderneta estudantil FELPA - dados | 1942 | 0780 | 35 | Maria da Gloria Coelho | 1942 |
| **49** | **F5.024** | *34* | Diploma: criação da UPA – Bellanca: [de.] | 1934 | 18.920 | 33 | Catalogo da UFRGS1934-84 | 1984 |
| **50** | **F5.024.1** | *36* | Livro de médias 1936-1941 | 1936 | 75.966 | 06 | Arquivo IA-UFRGS | 1936 |
| **51** | **F5.024.2** | *36* | Livro de médias 1936-1941 notas 1940 | 1936 | 75.966 | | Arquivo IA-UFRGS | 1936 |
| **52** | **F5.024.3** | *40* | Diploma da Soc. Br. De Belas Artes | 1940 | 3.331 | 13 | Pasta de Tasso Corrêa | 1940 |
| **53** | **F5.025** | *38* | Curso de Escultura: álbum de obras | 1938 | 24.822* | 09 | IA: biblioteca – Arq Corona | 1956 |
| **54** | **F5.026** | *56* | Curso de Escultura: álbum de obras | 1956 | 24.822* | 13 | IA: biblioteca – Arq. Corona | 1965 |
| **55** | **F5.027** | *58* | Cartaz do Cinqüentenário do IBA-RS | 1958 | 24.822* | 22 | IA: arquivo | 1997 |
| **56** | **F5.028** | *95* | Arquivo do IA: inundado em 19.12.1995 | 1995 | 42.915* | 06 | Foto Círio SIMON | 1995 |
| **57** | **F5.028** | *95* | Arquivo do IA: Inundado em 19.12.1995 | 1995 | 42.915 | 08 | Foto Círio SIMON | 1995 |
| **58** | **F5.28b** | *95* | Arquivo do IA: na tarde04.12.1995 | 1995 | 36.810* | 03 | antes da inundação | 1995 |
| **59** | **F5.029.a** | *95* | Arquivo do IA: inundado em 19.12.1995 | 1995 | 42.915* | 10 | Foto Círio SIMON | 1995 |
| **60** | **F5.030** | *97* | Arquivo inundado em 05.03.1997 | 1997 | 18.686 | 36 | Foto Círio SIMON | 1997 |
| **61** | **F5.031** | *97* | Arquivo inundado em 05.03.1997 | 1997 | 18.686 | E | Foto Círio SIMON | 1997 |
| **62** | **F5.032** | *97* | Arquivo inundado em 05.03.1997 | 1997 | 18.686 | 35 | Foto Círio SIMON | 1997 |
| **63** | **F5.033** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | 27.606 | 10 | Foto Círio SIMON | 2001 |
| **64** | **F5.034** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | 27.606 | 09 | Foto Círio SIMON | 2001 |
| **65** | **F5.035** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | 27.606 | 02 | Foto Círio SIMON | 2001 |
| **66** | **F5.036** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | 27.606 | 03 | Foto Círio SIMON | 2001 |
| **67** | **F5.037** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | 27.606 | 07 | Foto Círio SIMON | 2001 |
| **68** | **F5.038** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | 27.606 | 08 | Foto Círio SIMON | 2001 |
| **69** | **F5.039** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | Medianeira | | Foto Medianeira GOULART | 2001 |
| **70** | **F5.040** | *01* | AGIA em 19.01.2001- em nova sala | 2001 | Medianeira | | Foto Medianeira GOULART | 2001 |
| | | | | | | | | |

# 9 - REVISÃO e SÍNTESE da TEORIA

| TEMA ➔ | ORIGENS do INSTITUTO de ARTES da UFRGS: ETAPAS entre 1908 e 1962 e suas CONTRIBUIÇÕES na CONSTITUIÇÃO de EXPRESSÕES de AUTONOMIA no SISTEMA de ARTES VISUAIS do RIO GRANDE do SUL. | | | |
|---|---|---|---|---|
| Enfoques do tema➔ | **INSTITUIÇÃO** | **SISTEMA de ARTE** | **AGENTES** | **REPRODUÇÃO** |
| **AUTORES que estudaram enfoques do tema IA-UFRGS.** | Armindo Trevisan | Athos Damasceno<br>Maria Lúcia Kern<br>Carlos Scarinci<br>Marilena Pieta<br>Renato Fiore | Antônio Corte Real<br>Fernando Corona | Rose Marie Garcia<br>Cláudia M. Leal Rodrigues |
| **OBJETIVOS: Entender as origens do IA-UFRGS no seu desenvolvimento e as suas contribuições para um projeto civilizatório.** | Estuda-se a origem e as etapas **institucionais** do IA-UFRGS, destinado à circulação da arte no Rio Grande do Sul e resultante de um projeto civilizatório constituído por uma série de '*cursos superiores livres*' no início do regime republi-cano brasileiro e que migraram em conjunto para a universidade. | Procura-se entender o **sistema** local **de artes** plásticas desencadea-do pelos agentes em novas formas institu-cionais coerentes com o seu projeto civiliza-tório de origem e des-tinado para fazer cir-cular o poder da arte. | Recolhe-se e quer se analisar as expressões de autonomia dos **agentes institucionais** para compreender a sua ética de sujeitos e autores da ação institucional que faz circular o poder da arte, alargam o projeto civilizatório do IA, constituem o seu público e reproduzem a sua teleologia imanente. | Deseja-se provar que a **reprodução** educacional das Artes Plásticas esteve na instituição, na circulação do poder da arte e no sistema de artes na ação dos agentes institucionais que explicitaram a teleologia imanente do Instituto na reprodução coerente com o projeto civilizatório de origem. |
| **PROBLEMA: ao dar atenção à arte ou à instituição de arte: surgem duas histórias diferentes e opostas.** | Quais as razões das tensões entre a autonomia da arte e o poder institucional e, em especial, quando esse toma a forma universitária? | Quais os elementos mais significativos na origem de um sistema de arte periférico a ser implementados pela instituição de arte?. | Qual a origem dos agentes institucionais e quais as representações e as articulações que lhes são possíveis? | Que elementos são essenciais para instaurar um processo de reprodução e de democratiza-ção na estética de recepção de arte? |
| **HIPÓTESES: a arte e a sua instituição fazem parte do mesmo processo no qual circulam tanto o poder da art e como da instituição.** | A instituição de arte e as expressões da autonomia da arte fazem parte do mesmo processo da ação dos seus agentes. | O sistema de arte se propaga na medida em que seus agentes colocam-se como sujeitos no contexto de um projeto civilizatório. | Os agentes institucionais como sujeitos acumulam, asseguram a criação e a continuação e esquemas de circulação da expressão, concepção, ação e apreciação da arte | A instituição de arte possui a competência da reprodução na medida em que for capaz de fazer circular o poder da obra de arte e dar a continuidade na formação de produtores artistas autônomos |
| **TEORIA** relativa ao processo da interação do poder da arte e da sua **instituição**. | A instituição de arte pode ser concebida tanto para a conservação como para mudança de um sistema de arte. | Uma instituição é um elemento significativo de um sistema de artes na medida em que retira suas referências normativas e valora-tivas da sociedade. | A partir do iluminismo o agente institucional é o cidadão que se conduz no espaço público numa ação contratual. | A livre opção por uma estrutura que garanta a continuidade autônoma de uma instituição, evolui e garante a sua reprodução. |
| TEORIA e o **sistema de artes.** | A instituição de arte como lugar de conhecimento, poder e discussão da ética no agir. | O sistema de arte como lugar de circulação do poder | A posição que os agentes ocupam no sistema de artes determina os seus conhecimen tos, seu poder e os compromissos éticos | A reprodução da arte ganha espaço e sentido e continuidade num sistema de arte |
| TEORIA e os **agentes** institucionais. | A instituição de arte foi a oportunidade e o lugar para os agentes desencadearem e ampliarem um projeto civilizatório no Rio Grande do Sul. | No espaço do sistema de arte, os agentes institucionais possuem a possibilidade de constituir os seus observadores. | Os agentes institucionais devem ser examinados na sua posição social, suas representações e articulações entre o campo inte-lectual e esfera política. | Os agentes garantem a continuidade da teleologia imanente na instituição através da potência de pensar e da ação ética. |
| **TEORIA** e a **Reprodução** | Instância qualificada que assegura a reprodução dos esquemas disponíveis num determinada formação | O sistema de artes reforça e justifica a reprodução do saber da arte através da | O agente traz a singularidade do indivíduo para a sociedade e para os componentes da verdade, vontade e direito à arte. | Retradução permanente do princípio gerador e unificador num estilo de vida unívoca. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | social. | instituição. | | |
| **INVESTIGAÇÃO:** **.apreensão do objeto.** | . o AGIA-UFRGS como fonte logística institucional. | .fontes da instituição na sua relação externa. | ações e obras de agentes no AGIA-UFRGS. | .obras de arte e iniciativas na reprodução d instituição |
| **.abordagem do objeto** | . transformar as fontes logísticas em ciência. | .estabelecer conexões instituição e o sistema. | . o agente institucional como artista-intelectual. | . papel educativo da obra de arte autêntica. |
| **.questões éticas** | . respeito à reversibilidade. | . respeito à verdade do sistema e da instituição. | . coerência entre a verdade local e as posições dos agentes. | . a obra de arte traduz a verdade de sua origem. |
| **.expressão escrita.** | . conectar o dado empírico com a teoria no texto. | . sistematização escrita dessas relações. | . biografias dos agentes líderes | .registros dos instrumentos de reprodução educativa |

**Quadro 01 – Objetivos, teoria e formas de investigação.**

# SÍNTESE da TEORIA e dos TEMAS dos CAPÍTULOS

| | | |
|---|---|---|
| Atividade narrativa (pólo morfológico) | | Na **atividade narrativa** procura-se sistematizar em um novo esquema lógico os dados colhidos cuidando para torná-lo reversíveis às suas fontes. Segundo Chartier, (1998: 249) "*o conhecimento histórico a sua verdade é garantida pelas operações controláveis, verificáveis, renováveis*". A reversibilidade do *corpus* de qualquer ciência, em direção à fonte original dessa construção, parece ser norma universal. E a História não se exime dessa tarefa. Esse princípio também é valido na História da Arte, apesar de Argan, (1992, p.40) nos advertir das incertezas desse campo. Isso leva a construir uma espiral que se move e se amplia analítica, descritiva e sistematizadora ao redor da arte, pois segundo Goethe (1945.11) "*nos esforçamos em vão em descrever o caráter de um homem, mas se recolhermos os seus atos e ações surgirão deles, uma imagem do caráter"*. Recolhe-se o caráter da instituição de arte nos atos e nas ações dos agentes. Max Bense lembra na sua Pequena Estética (1975: 126) que "*o original e o criativo são a desordem para a realidade presente e para o observador desavisado"*. Contudo Heidegger (1992, p.62) reconheceu, que, nessa desordem da arte, é possível buscar a verdade, pois "*a arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente*". Na concepção de Belting in Gleizal (1994, p. 49) a revelação da verdade da obra de arte torna-o um documento verdadeiro. Espera-se encontrar a mesma historicidade na obra institucional dedicada à arte. |
| Capítulo 1 – A origem do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul | TEMA<br><br>OBJETIVO<br><br>PROBLEMA<br><br>HIPÓTESE<br><br>TEORIA<br><br>RECURSOS<br><br>NARRATIVA | No **1º capitulo** inicia-se o estudo do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS) como instituição para a arte. Por inexistir no Rio Grande do Sul um sistema de artes, os agentes dessa instituição reuniram-se na Comissão Central e estimularam a emergência de agentes profissionais da reprodução institucional.<br><br>O objetivo desse capítulo procura evidenciar a *emergência do corpo institucional* precedido pelas leis delimitando competências nas quais os *agentes* artistas ficavam na heteronomia. De outra parte busca-se vestígios de um potencial *sistema de artes* plásticas para o qual esse setor apontava na etapa inaugural da mantenedora. Como, por exemplo, a constituição de um patrimônio que possibilitou ao setor das Artes Plásticas criar a Escola de Artes.<br><br>Trata-se de estudar o problema da criação de uma instituição voltada para as artes. Buscam-se as condições de sua origem. Nessas condições está o problema de escolha dos elementos mais significativos que deveria implantar para o seu próprio projeto civilizatório. Procura-se compreender as representações que os agentes faziam sobre essa etapa. As normas institucionais foram traçadas por amadores e não pelos artistas, originando um problema que teve de ser resolvido ao longo do desenvolvimento institucional. Tenta-se descrever o que foi feito para a efetiva reprodução institucional.<br><br>Nesse capitulo tenta-se evidenciar a hipótese de que os agentes institucionais fizeram representações suficientemente eficazes para instaurar uma instituição na qual o campo das artes, como um todo, e os seus diversos setores, tivessem potencialidade para surgirem no mundo.<br><br>Usam-se concepções teóricas que permitem entender a institucionalização dos agentes de arte que a sustentaram, no interior de um sistema de artes, carente ainda dos seus elementos constituintes, e o sentido do processo da reprodução através da educação formal.<br><br>O estudo de caso das origens do Instituto apóia-se nos documentos primários dessa instituição. Eles são contextualizados na literatura geral e no qual se afiguram indispensáveis alguns textos que estudam as origens e diversidade dos paradigmas de que se valeu a arte para se institucionalizar em Porto Alegre.<br><br>Na construção narrativa do capítulo procura-se abarcar todo o período da existência da CC-ILBA, sua natureza, sua constituição, seus agentes e as suas realizações. Procura-se evidenciar o lugar dos agentes e as condições que os artistas e os estudantes encontraram nessa instituição. Representam-se os pontos significativos dessa instituição como elementos de um projeto |

| | | |
|---|---|---|
| | | civilizatório. Destaca-se o papel dos agentes qualificados das artes. Conclui-se a narrativa com a crise na qual a primeira mantenedora enfrentou novas condições de autonomia da arte, desapareceu sendo substituída por outra mantenedora sem que a instituição perdesse a sua teleologia imanente. |
| Capítulo 2 – A Escola de Artes do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul | TEMA<br><br>OBJETIVO<br><br>PROBLEMA<br><br>HIPÓTESE<br><br>TEORIA<br><br>RECURSOS<br><br>NARRATIVA | O tema do **2º capitulo** é o setor das Artes Plásticas do ILBA-RS. A instituição foi a primeira dessa natureza na região, ao contrário da música onde já houvera outras tentativas. Na época considerada, os agentes da Escola de Artes eram apenas dois docentes e alguns alunos.<br><br>Esse capítulo possui como objetivo estudar a criação e o desenvolvimento da EA, entre os anos 1910-1936. Nas suas origens procura-se evidenciar as condições e o papel que tiveram as suas lideranças, os docentes - artistas e seus estudantes. Essa Escola corresponde às atuais competências do Departamento de Artes Visuais (DAV) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).<br><br>O problema consiste em investigar o sistema local das artes plásticas que era apenas potencial. A ênfase institucional, da Escola de Artes (EA), está voltada totalmente para a reprodução educacional. do ensino formal no Rio Grande do Sul, através do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS).<br><br>Segue-se a hipótese de que a Escola de Artes do ILBA-RS, apesar do seu inexpressivo número de estudantes e docentes, conseguiu manter uma duração suficiente para instaurar e manter um processo institucional escolar nesse setor das artes e contribuir para uma parte da teleologia imanente que o Instituto se propôs na sua fundação em 1908. As expressões de autonomia dos seus agentes, os conscientizaram a adotar um processo institucional coerente com os limites que meio lhes oferecia.<br><br>Na teoria trabalha-se com o conceito de competência do conhecimento, do poder simbólico da arte e ação ética dos agentes das Artes Plásticas, que se constituíram competentes para gerar um campo de arte.<br><br>A possibilidade da investigação decorre das evidencias nas ações e pelas iniciativas registradas por escrito pelos agentes da Escola de Artes. No estudo de caso, da origem e do desenvolvimento da Escola de Artes, são particularmente significativos os relatórios dirigidos aos presidentes da diretoria da CC-ILBA-RS. Os primeiros são do diretor da Escola de Artes, Libindo Ferrás, e os outros, são de Francis Pelichek, docente da Escola entre 1922 e 1937.<br><br>Na construção do texto narrativo procura-se abranger todo o período da criação, desenvolvimento e final da Escola de Artes da ILBA. Para compreender as limitações de sua competência procura-se descrever o lugar e as condições que os artistas e os estudantes encontraram na Escola de Artes. |
| Capítulo 3 – O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul e o paradigma da universidade. | TEMA<br><br>OBJETIVO<br><br>PROBLEMA<br><br>HIPÓTESE<br><br>TEORIA | No **3º capitulo** descreve-se o abalo das concepções de arte quando elas foram desafiadas por aquelas que sustentavam a universidade. Acompanha-se a desqualificação dos amadores de arte que dirigiam a ILBA efetivada pelos profissionais do campo da arte e as repercussões no setor das Artes Plásticas. Mas, contraditoriamente, foi nessa crise que as artes plásticas emergiram com toda a sua potencialidade nacional. A ENBA recebeu, depois de 1930, a estrutura universitária e como tal tornou-se referência obrigatória nacional, pela legislação, do Ministério da Educação e Saúde Públicas (MESP) e do Conselho Nacional de Educação (CNE).<br><br>O objetivo é compreender o confronto entre os dois paradigmas. Para essa compreensão retorna-se aos documentos da época, tanto primários do arquivo como os documentos públicos que foram anexados ao AGIA-UFRGS para reforçar os primeiros. Espera-se evidenciar as dúvidas dos seus agentes tanto dos que defenderam o paradigma antigo, como dos que defenderam a universidade.<br><br>Nesse capítulo retorna-se ao problema da totalidade do Instituto de Belas Artes. Estuda-se a crise que o Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS) diante do paradigma da universidade brasileira decorrente da Revolução de 1930. Essa crise atingiu de frente as concepções da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (CC-ILBA-RS) a ponto de ela se dissolver. Em seu lugar assumiram os docentes-artistas, sustentados pelo intervencionismo do Estado nacional brasileiro e articulados nas concepções da universidade. O problema torna-se mais agudo, para a presente tese, pois a pesquisa está sendo feita no interior desse mesmo paradigma que sustenta a universidade ainda hoje. Assim, o risco que corre é imaginar como natural esse paradigma, pela ação da ideologia (Oliven, 1992: 21).<br><br>Segue-se a hipótese de que foram as expressões de autonomia do campo das artes, entregue agora ao controle dos seus agentes eruditos e profissionais, que fertilizaram e sustentaram a estrutura institucional. Essas expressões permitiram vislumbrar a competência do conhecimento, do poder simbólico das artes e das ações éticas coerentes com a arte.<br><br>Retorna-se a teoria da autonomia do campo das artes. O espaço empírico da autonomia |

| | | |
|---|---|---|
| | NARRATIVA e RECURSOS | do campo das artes foi amplamente explicitado pelos discursos e pelas leis, da época, que marcaram as devidas competências e avaliaram corretamente os limites das artes no meio local.<br><br>Para elaborar o texto-relatório desse capítulo recorre-se ao suporte de um conjunto de materiais que os agentes eruditos deixaram dessa fase do Instituto. Centra-se nos acontecimentos da década de 1930, quando no Instituto conviveram e agiram dois paradigmas contrários e excludentes, que tentavam levar a instituição cada qual para o seu lado. |
| Capítulo 4 – O Curso de Artes Plásticas (CAP) do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) | TEMA<br><br>OBJETIVO<br><br>PROBLEMA<br><br>HIPÓTESE<br><br>TEORIA<br><br>RECURSOS<br><br>NARRATIVA | O **4$^{0.}$ capítulo** é dedicado ao setor das Artes Plásticas do IBA-RS. Elas se equacionaram ao paradigma proposto para a sua institucionalização universitária. Esse setor passou a contribuir com instituições embrionárias de um sistema de Artes Plásticas implementadas pela formação de agentes qualificados, conseguindo equilibrar o seu status institucional com o da música.<br><br>Nesse capítulo o objetivo foi de evidenciar as origens dos cursos técnicos de Artes Plásticas e da Arquitetura. A transformação da Escola de Artes em Curso de Artes Plásticas (CAP) e emergência do campo de Arquitetura e Urbanismo institucionalizados pelo IBA-RS como campos autônomos. O Instituto, além da sua plena atuação nessa área, potencializou a sua energia para essas grandes realizações nas raízes das diversas formas de autonomia que gozou entre 05 de janeiro de 1939 até 30 de novembro de 1962. A partir da Lei n. 19.852 de 11.04.1931 procura-se entender as influências e relações entre o IBA-RS e ENBA que se tornou paradigma nacional através do MEC.<br><br>O problema desse capitulo é a institucionalização das Artes Plásticas no IBA-RS, já agora segundo as normas universitárias, como foi visto no capítulo anterior. Com o Curso de Artes Plásticas do IBA-RS autônomo, a sua população de estudantes e docentes ultrapassa a do Conservatório. Através desse setor emergente o Instituto ganha iniciativas e visibilidade.<br><br>Partiu-se da hipótese de que a capacitação da competência desse setor era visível nas expressões e na ação de autonomia dos agentes eruditos e profissionais das artes plásticas. Essa competência corresponde à potência possível e coerente ao meio local.<br><br>Na teoria parte-se de concepção de que a circulação do poder da arte e nos limites da instituição, foi realizada através da ação consciente, autônoma e competente dos agentes eruditos desse setor das artes plásticas. Essa sua competência configurou-se num espaço que lhe era oferecido agora através do paradigma deu suporte à instalação da universidade brasileira.<br><br>Nesse capítulo existe ampla possibilidade da investigação, pois ele foi servido por abundantes documentos primários e materiais correspondentes. Dispõe-se da legislação e dos programas das novas disciplinas nas Artes Plásticas, desde as escolas técnicas e superiores de arquitetura e de urbanismo como das Artes Plásticas.<br><br>A construção narrativa, desse capítulo, abrange a passagem da década de 30 para 40. Tenta traçar a extensão do setor Artes Plásticas, onde seu Curso contribuiu para afirmar a sua competência. |
| Capítulo 5 – Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul da Divisão de Ensino Superior do MEC | TEMA<br><br>OBJETIVO<br><br>PROBLEMA<br><br>HIPÓTESE<br><br>TEORIA<br><br>RECURSOS | No **5.º capítulo** volta-se a examinar a situação da instituição de arte na universidade local com as negociações necessárias para construir um pacto entre as duas competências.<br><br>Tem-se por objetivo entender a natureza e as conseqüências dessas negociações entre as duas competências, como do pacto possível. Para isso examina-se, na instituição de arte, a aproximação do paradigma e da influência direta do poder central do Estado e as distinções face ao modelo da ENBA no seu conjunto institucional. Procura-se entender as causas das expulsões do Instituto e o seu jogo do poder nas suas relações com a universidade local.<br><br>No problema acompanha-se a crise da expulsão do Instituto de Belas Artes da universidade local. Os seus agentes assumiram o poder institucional e o adaptaram às suas concepções da arte no paradigma universitário. Para isso vincularam-se diretamente ao poder central do Estado brasileiro e se legitimaram como agentes desse Estado no setor das artes. Nesse ambiente existiu uma aproximação jurídica com o paradigma da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).<br><br>Seguiu-se a hipótese de que Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, chegou até a concepção da Universidade das Artes, em conseqüência do cultivo consciente do paradigma determinado pela Lei 19.851, de 11.04.1931, que introduziu e legitimou a universidade no Brasil. Essa lei foi uma ponte para o IBA-RS penetrar na competência do Estado brasileiro da época, passando pelos corredores do MESP e do Conselho Nacional de Educação (CNF).<br><br>Na teoria, trabalhou-se com o conceito da flexibilidade que permitiram a circulação do poder do *eidos* da instituição de arte e que os seus agentes exerceram, apesar dos limites nos quais operavam. As variadas configurações das concepções resultantes permitiram estabelecer a verificação das condições de seu funcionamento, a potência das suas própria normas, a competência para |

| | | |
|---|---|---|
| | NARRATIVA | reproduzi-las e a avaliação do processo educativo.<br>A investigação tornou-se viável, comparando as normas públicas e conhecidas das leis e dos regimentos. Os confrontos foram devidamente registrados em atas e documentos impressos e icônicos. O próprio espaço físico do prédio constituiu-se em documento da época.<br>A construção narrativa procurou abranger os dezenove anos do Instituto entre a sua expulsão em 1939 e a aposentadoria de Tasso Corrêa em1958, fixando-se no conjunto institucional e acompanhando os eventos, desse tempo, que se desenrolaram no interior da instituição. |
| Capitulo 6 – O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul se qualifica e retorna para a universidade | TEMA<br><br>OBJETIVO<br><br>PROBLEMA<br><br>HIPÓTESE<br><br>TEORIA<br><br>RECURSOS<br><br>NARRATIVA | Dedica-se o **6.º capítulo** ao estudo do Instituto de Artes quando esse se qualificou autonomamente no paradigma universitário e retornou, em igualdade de condições, para a universidade local que antes o expulsara.<br><br>O objetivo desse capítulo é ampliar a compreensão das circunstâncias dessa opção institucional e as conseqüências para o campo das artes na interação como outros saberes eruditos. Ao mesmo tempo compreender as contribuições que o IBA-RS trouxe do seu passado e aquelas que são estranhos à universidade, pois o retorno aconteceu numa realidade social e cultural nova.<br><br>Enfrenta-se o problema de compreender as razões da opção do IBA-RS pelo paradigma universitário depois de ter colocado em prática, com êxito, uma institucionalização própria da arte e de haver atingido a autonomia nessas concepções autônomas.<br><br>Segue-se a hipótese de que os agentes institucionais são artistas eruditos, e, como tais também possuem competência no interior espaço do paradigma que sustenta a universidade. Mas, para isso, a arte deverá manter a natureza de sua autonomia, nos limites e nas competências que lhe são inerentes, sem se dissolver o *eidos* da arte no meio universitário. Espera-se que esses limites foram analisados, fixados e negociados pelos agentes da arte com os agentes da universidade.<br><br>A ampliação da compreensão teórica da competência institucional da arte é possível na medida em que os seus agentes tentam um novo 'vir-a-ser' num prolongamento da teleologia imanente da arte no contexto de saberes mais antigos e estruturados de uma universidade Essa interação exige competência desses agentes da arte para as expressá-la pontual coerentemente na sua linguagem.<br><br>Há possibilidade de investigar essas expressões dos agentes institucionais nos documentos produzidos pelos agentes de ambos os lados. Começando pelas leis, normas e práticas correntes registradas em atas, pareceres e relatórios. Existem dessa época registros escritos que marcaram de forma privilegiada os eventos do cinqüentenário do IBA-RS<br>Na construção narrativa abrange-se o período de 1958 e 1962 quando o Instituto passa por duas administrações ainda autônomas em relação à universidade. Mas ao mesmo tempo trata ativamente com o governo central do Brasil para passar retornar à universidade que havia ajudado a criar em Porto Alegre. |

**Quadro 02 – Capítulos, teoria e conteúdo.**

| | INTRODUÇÃO | **Capítulo 1** - A criação do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TÓPICOS | TEORIA | ***Busca da materialização das concepções institucionais*** | | | | | |
| **ETAPAS institucionais**<br><br>Teleologia imanente<br><br>Processo civilizatório<br><br>**Mantenedora CC-ILBA-RS** | | Criou-se uma instituição para a arte e para durar por tempo indeterminado.<br>Buscou a coerência com o projeto republicano.<br>Convidou para toda a coletividade e de forma aberta através dos jornais<br>Pode ser considerado como um projeto de uma pré-universidade pela sua amplidão<br>Se auto designou como Instituto<br>Gero um espaço institucional entre a natureza e o ideal da liberdade da arte.<br>Criou-se o ILBA para arte (*expressão*) num projeto civilizatório para o Rio Grande do Sul e como complemento das ciências (*razão*).<br>A instituição incorporou o ideal republicano a partir do contexto das "*Escolas Superiores Livres do Rio Grande do Sul*".<br>O projeto do ILBA-RS procurou ocupar todo o espaço geográfico do Rio Grande do Sul, oscilando entre a autonomia regional e a nacional.<br>Interessou-se liminarmente um projeto estadual. | | | | | |
| PATRIMÔNIO | | Previsões e cálculos sem otimismo e sem pessimismo. O ILBA pode constituir patrimônio O Instituto não são os sócios, mas o patrimônio que os sócios conseguem reunir. Recolheram-se 50 contos de réis. Abriu efetivamente duas escolas em Porto Alegre. Alugou (1909) e adquiriu (1913) o prédio próprio | | | | | |
| LIDERANÇAS | | Soberania da lei. Liderança dos amadores de arte. O médico Olinto de Oliveira liderou um grupo escolhido entre os representantes das profissões ativas no RS | | | | | |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS da EPOCA | Exposições | Poucas coletivas. Algumas individuais como as de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás | | | | | |
| | Salões | Como vida social e simples ornamento. | | | | | |
| | Pinacoteca | Quadros em residências sem constituir coleções sistematizadas | | | | | |
| | Museu de Arte | O patrimônio do ILBA-RS seria destinado a Museu de Arte se o projeto fracassasse | | | | | |
| | Cursos | Professores particulares. Predominam os cursos de Música. | | | | | |
| | Disciplinas | Previsão de ensino prático de e teórico de pintura, escultura, arquitetura e artes de aplicação industrial. | | | | | |
| | Intercâmbio | Projeto de buscar na Europa, Rio da Prata e Rio de Janeiro materiais e profissionais. | | | | | |
| | Crítica | O Instituto foi precedido pela crônica e a severa e temida crítica de Olinto de Oliveira | | | | | |
| | Mercado | Não existia tradição e sistematização anteriores. | | | | | |
| | Galerias | Olinto de Oliveira organizou em 1893 a galeria de arte na loja de comércio "Ao Preço Fixo" | | | | | |
| | Agentes | O Instituto tentou fixar alguns agentes de passagem pelo Rio Grande do Sul oferecendo uma instituição. | | | | | |
| | Reprodução | Instalação de um processo civilizatório através de uma instituição escolar. | | | | | |
| | Observador | O ILBA é criado para os sócios abrindo a possibilidade de uma vida cultural coletiva e individual. | | | | | |
| **Eventos de Expressão de autonomia** | Visibilidade<br>Representação<br>Linguagem<br>Intelectual<br>Instrumentos<br>Documentos | Constituição de uma Comissão Central e 65 regionais espalhadas em todo RS<br>O grupo fundador criou um estatuto que pode ser traduzido como um código das competências da arte e os seus limites possíveis.<br>Para abrigar fisicamente o Instituto recolheu-se dinheiro em todo RS para dar-lhe uma casa num prédio próprio.<br>O ILBA-RS, foi criado durante o governo de Carlos Barbosa, empenhado em grandes realizações públicas, no contexto de um projeto civilizatório para o Rio Grande do Sul .<br>Uso do prestígio do regime, do palácio governamental e da imprensa oficial. | | | | | |
| **Do ARTISTA DOCENTE** | HETERONOMIA para a AUTONOMIA | Estava na heteronomia e devia levar uma vida de acatamento, se não de elogio.<br>Não existiu a profissão da artista plástico. Em pequeno número isolado vive de encomendas esporádicas<br>Apenas um dos membros do CC-ILBA-RS é artista plástico e deve retirar-se dela.<br>Nas Artes Plásticas não há uma profissão docente institucional.<br>No Instituto com contratos temporários e sujeito a servir enquanto for útil. | | | | | |
| **Do Estudante** | Transformar o ALUNO em **ESTUDANTE** | Inexistência da expectativa de uma profissionalização através do estudo em Artes Plásticas.<br>Não existe nem tradição de agremiação nem política para os estudantes de artes. | | | | | |
| | Estética de recepção | A instituição foi criada para receber, ampliar e reproduzir o público dentro do seu projeto civilizatório. | | | | | |

**Quadro 03 – Síntese do capítulo 1 – As origens do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul**

| | INTRODUÇÃO | 1 | **Capítulo 2 -** A ESCOLA de ARTES do ILBA-RS | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **TÓPICOS** | **TEORIA** | **Escolha consciente de meios conceituais coerentes com as potencialidades do meio. Inaugural no setor de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul** | | | | | |
| **ETAPAS institucionais**<br><br>**Mantenedoras** | Teleologia imanente<br><br>Processo civilizatório | | A Escola de Artes foi um dos elementos institucionais para a implementação da teleologia imanente que movia o ILBA-RS.<br>As artes plásticas não possuíam ainda um suporte consolidado na profissão como aquele dos músicos.<br>A Escola de Artes tentou traduzir o projeto civilizatório da CC-ILBA-RS.<br>A institucionalização do ensino das artes plásticas foi desencadeada pelo único integrante da CC-ILBA com competência nas artes plásticas. | | | | |
| PATRIMÔNIO | | | Libindo nomeado em 1909 como Conservador Geral do ILBA-RS. Constitui-se com autonomia em relação ao Conservatório. Constrói-se em 1914 um atelier sobre o sobrado adquirido em 1913. Adquire-se da Europa, ENBA e Instituto Parobé material didático para o atelier de desenho. | | | | |
| LIDERANÇA | | | Liderança centrada na CC-ILBA-RS funcionava como última instância institucional. Os cargos de diretor e de docentes são de confiança e renovados por decisão da presidência. Sintonia constante entre a direção da EA como diretoria do ILBA-RS | | | | |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS | Exposições | | Obrigação regulamentar de exposições anuais, mas com realização eventual.<br>Os docentes realizam exposições públicas de suas obras | | | | |
| | Salões | | Existe o registro de um único Salão promovido pela Escola de Artes pelo ILBA-RS realizado, em 1929, no foyer do Theatro São Pedro, através do diretor Libindo Ferras. | | | | |
| | Pinacoteca | | 1ª Pinacoteca pública do Rio Grande do Sul.Imobilizou capital da instituição em obras de arte. Núcleo inicial de obras formado com o aconselhamento de Libindo Ferrás. | | | | |
| | Museu de Arte | | Previsto no Estatuto do ILBA-RS em caso de dissolução desse | | | | |
| | Cursos | | Diurnos e noturnos | | | | |
| | Currículo | | Rígido, estanque. Contornam-se as `artes e os ofícios'. | | | | |
| | Disciplinas | | Centradas no Desenho. Em 1917 começa o Modelo Vivo. Há disciplinas que constavam apenas no papel, como a Pintura, a História da Arte, a Escultura e a Arquitetura. | | | | |
| | Recursos didáticos | | Atelier com luz zenital. Cavaletes e modelos de gesso. Modelo Vivo é pago pelo estudante | | | | |
| | Intercâmbio | | Durante a Iª Guerra Mundial com os docentes do ENBA que visitam e trabalham na EA sem um projeto institucional continuado de intercâmbio. | | | | |
| | Crítica | | Imprensa com crônicas e registros eventuais em periódicos de duração efêmera | | | | |
| | Mercado | | Vendas avulsas esporádicas de desenhos e pinturas de obras de arte dos docentes sem a intermediação de profissionais. Trabalhos gráficos para revistas efêmeras. | | | | |
| | Galerias | | Exposições em lojas comerciais e sala de visitas dos jornais locais. | | | | |
| | Agentes | | Através dos agentes os centros urbanos do RS vão sendo ocupados pela arte a começar pela música. | | | | |
| | Reprodução | | Formaram-se agrupamentos posteriores a EA. Trabalhos para impressos e o magistério | | | | |
| | Observador | | Parentes e amigos | | | | |
| **EVENTOS de EXPRESSÂO de AUTONOMIA** | Visibilidade<br>Representação<br>Linguagem<br>Intelectual<br>Instrumentos<br>Documentos | | A primeira sala específica para o ensino formal, burocrático e institucional das artes plásticas em Porto Alegre. As bancas anuais possibilitavam a interação entre estudantes a o meio produtor de arte. Prêmios e estímulos raros e incertos. Adaptou-se ao meio entrópico<br>Pouca possibilidade de abertura externa. Os registros dos relatórios de Libindo e Pelichek ao Presidente que não são divulgados. O objetivo deles era dar ao conhecimento do CC-ILBA e eventualmente ao público das realizações da EA. | | | | |
| **Do ARTISTA DOCENTE** | HETERONOMIA<br>para a AUTONOMIA | | Através do EA circularam novos personagens de Porto Alegre e vindo de fora. A docência de 1910 até 1912 com um único professor. A partir dessa data até 1936 eram apenas dois.<br>O contrato era temporário, a critério e a disposição da presidência do ILBA-RS.<br>Conflitos de poder num espaço institucional angustiosamente pequeno. | | | | |
| **Do ESTUDANTE** | **O ALUNO**<br>**transforma-se em**<br>**ESTUDANTE** | | Os alunos da EA são 10 % do número dos alunos Conservatório Não há registro de sua voz . Ingressa sem qualificação anterior e sem vestibular. Deveria percorrer um rígido currículo hierarquizado, mas com possibilidade de dar saltos conforme a aptidão.<br>Grande quantidade abandonos. Poucos se formam. Menos ainda se profissionalizavam<br>A EA era complemento da formação geral. Registraram-se queixas contra o aproveitamento de alunos gratuitos. Há um tratamento diferenciado em relação aos estudantes de Libindo e Pelichek. Esse último enfatizava a potencialidade de uma profissionalização<br>Seguem-se paradigmas rígidos e estanques orientados pela competência interna ao campo | | | | |
| | Estética de recepção | | A estética de recepção das Artes Plásticas deveria ainda ser constituído pelos agentes institucionais. | | | | |

**Quadro 04 – Síntese do capítulo 2 – A Escola de Artes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul**

| | INTRODUÇÃO | 1 | 2 | **Capítulo 3 -** O INSTITUTO de BELAS ARTES e o PARADIGMA da UNIVERSIDADE | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TÓPICOS | TEORIA | ***Conflito entre mudança e unidade. Mudanças no contexto. Manutenção da competência e teleologia imanente. As dúvidas e a insegurança concederam precioso tempo (épokhé) para escolhas definitivas.*** ***Implanta-se a universidade através da lei no lugar das escola superiores livres*** | | | | | |
| **ETAPAS institucionais** | Teleologia imanente | | | O Instituto deveria provar a sua teleologia em arte através de uma mudança radical. Passou-se do paradigma da escola livre para o paradigma da universidade na qual encontrou muitas dificuldades internas e externas. | | | |
| **Mantenedoras** | Processo civilizatório | | | De uma mantenedora empenhada num processo civilizatório local, para a nacional e a estatal. O Estado empresário favorecia os que se cooptaram com ele. | | | |
| PATRIMONIO | | | | A congregação dos docentes-artistas era constituída e legitimada pelo Estado Nacional recebendo o patrimônio e a administração do IBA-RS | | | |
| LIDERANÇAS | | | | Os artistas docentes, cooptados pelo Estado Nacional, passaram a exercer a liderança. Constituíram um entre eles para uma liderança monocrática. Passou-se da autoridade solene para o administrador como agente empresário de arte coerente com a industrialização. O CTA reforçava essa autoridade monocrática da instituição subalterna e hierarquicamente. | | | |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS | Exposições | | | Previstas na lei (Decreto Lei n.º 22.897 de 06.07.1933) que rege a ENBA. | | | |
| | Salões | | | Possibilidades apontadas no paradigma da ENBA. | | | |
| | Pinacoteca | | | Continuou a se constituir. | | | |
| | Museu de Arte | | | Inexistente, na época, em Porto Alegre. | | | |
| | Currículos | | | Passaram para profissionais com maior amplidão de qualificação profissional para o meio | | | |
| | Disciplinas | | | As disciplinas tentaram inscrever -se no paradigma da universidade. | | | |
| | Intercâmbio | | | O paradigma único nacional permitiu os intercâmbios regionais. | | | |
| | Crítica de arte | | | Recebeu o reforço de outros saberes universitários. | | | |
| | Mercado | | | Abriu espaço para arquitetura erudita e qualificada pela universidade. | | | |
| | Galerias | | | Casa das Molduras | | | |
| | Agentes | | | Em Porto Alegre os engenheiros e os médicos são os primeiros a se adaptarem ao novo paradigma da universidade brasileira e estimulam os docentes do Conservatório de Música do IBA-RS a fazerem o mesmo. | | | |
| | Reprodução | | | Passa da especifica para a ampla. | | | |
| | Observador | | | O modelo da universidade possibilita as 'massas' acesso aos bens simbólicos na medida em que são considerados bons para elas pelo Estado. | | | |
| **EVENTOS de EXPRESSÃO de AUTONOMIA** | Visibilidade Representação Linguagem Intelectual Instrumentos Documentos | | | Confrontos expressos em discursos públicos entre duas concepções antagônicas de institucionalização da arte Confronto exemplar, expressa para o público externo, em 1933, o conflito entre os amadores de arte e artistas profissionais Internamente à instituição formaram-se aliança entre os docentes e os estudantes, viabilizando conquistas institucionais posteriores. Contraposição de um novo estatuto, sobre o paradigma universitário, opõe-se ao estatuto da Escola Livre da Primeira República | | | |
| **Do ARTISTA DOCENTE** | Da heteronomia para a AUTONOMIA | | | Constituiu-se a Congregação dos docentes artistas que ganharam mais espaço no paradigma universitário. Depois, passaram para a administração e ao patrimônio do Instituto. Conforme o paradigma universitário, legitimaram-se e se constituíram no Conselho Técnico Administrativo do Instituto CTA-IBA-RS. Os docentes ganharam estabilidade, no lugar dos contratos anuais por tempo e por aulas dadas. Passaram a usufruir todos os direitos trabalhistas no contexto das leis sindicais. | | | |
| **Do ESTUDANTE** | De aluno Para ESTUDANTE | | | Olinto de Oliveira declarou que o estudante era o ponto capital da instituição universitária. Em Porto Alegre existia uma articulação preliminar dos estudantes na Federação Acadêmica Universitária. No IBA-RS os estudantes do Conservatório articulam-se e apoiaram o pleito dos docentes, em 1933, para adoção do paradigma universitário no IBA-RS. Integraram-se na política cultural, da época, para a qual fornecem visibilidade. Eram atores e vítimas de um estado totalitário. O estudante de arte deve romper o tabu de expor individualmente. | | | |
| | Estética de recepção | | | Abriram-se espaços ao público na arte como espectadores e agentes sob o controle do Estado que lhe fornecia o que acha significativo, sem contestação e encobrindo o uso do poder central. | | | |

**Quadro 05 – Síntese do capítulo 3 – O Instituto de Belas Artes do Rio Grande d Sul e o paradigma da universidade**

| | INTRODUÇÃO | 1 | 2 | 3 | **Capítulo 4 -** CURSO de ARTES PLÁSTICAS do I B A-RS | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **TÓPICOS** | **TEORIA** | **Potencializa nas e, através das artes plásticas, a sua autonomia conquistada em 1939.** | | | | | |
| **ETAPAS institucionais**<br><br>**Mantenedoras** | Teleologia imanente Processo civilizatório | | | | Retoma nesse capítulo a teleologia inaugural da instituição das artes de 1908, agora integrada no Estado Nacional.<br>Criou-se um currículo coerente com o meio cultural e as suas necessidades e com novos agentes para uma estética coerente com o tempo e o lugar.<br>A instituição conectou-se, nas Artes Plásticas , ao projeto da unidade nacional.<br>O IBA-RS implementou esse processo tanto na produção, mediação e recepção. | | |
| PATRIMÔNIO | | | | | Possibilitar condições para as Artes Plásticas gerenciar o seu patrimônio. | | |
| LIDERANÇAS | | | | | Adapta-se o currículo aos decretos relativos a universidade brasileira. Esse projeto foi comandado por Tasso Corrêa, Fernando Corona, Ângelo Guido, Ernani Corrêa. | | |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS | Exposições | | | | Legitimou-se a produção dos seus mestres. | | |
| | Salões | | | | Através dos Salões privilegiou-se o espaço público das artes plásticas. | | |
| | Pinacoteca | | | | Conserva-se e se consolida a figura da Pinacoteca separada e específica. | | |
| | Cursos | | | | Inaugurou-se novos cursos e terminalidades profissionais na área de Artes Plásticas.<br>Tentou-se responder aos desafios da arte no contexto da emergência da urbanização e industrialização do RS | | |
| | Currículos | | | | Complexo, progressivo e coerente com as necessidades para responder ao mundo externo | | |
| | Disciplinas | | | | Escultura, História da Arte, Arquitetura Analítica.<br>Desenho acoplado à Modelagem, Escultura, Arquitetura e Urbanismo | | |
| | Intercâmbio | | | | Com o Prata: arquitetos e pintores. Com o Brasil: ENBA, exposições e viagens. | | |
| | Crítica | | | | Realizaram-se contratos com críticos de arte qualificados. | | |
| | Mercado | | | | Preparação de técnicos e artistas produtores qualificados para interagir com a universidade | | |
| | Galerias | | | | Locais e ocasionais. | | |
| | Agentes | | | | Duplicou-se significativamente o número de estudantes. | | |
| | Reprodução | | | | Através do ensino para formar agentes qualificados em todo o sistema de artes visuais | | |
| | Observador | | | | Criaram-se murais públicos | | |
| **EVENTOS de EXPRESSÂO de AUTONOMIA** | Visibilidade<br>Representação<br>Linguagem<br>Intelectual<br>Instrumentos<br>Documentos | | | | Implementaram-se espaços no IBA-RS para novas linguagens paras artes plásticas.<br>A partir dos agentes e do espaço institucional criam-se diversos salões de artes plásticas<br>Docentes e estudantes dedicaram-se a artes de expressão pública como murais e exposições<br>Interação nas Artes Plásticas entre IBA-RS e URGS, apesar das diversas crises.<br>Individualização e distinções no setor das artes plásticas.<br>Interação com a 1ª Bienal de Artes Plásticas de São Paulo. | | |
| **Do ARTISTA DOCENTE** | HETERONOMIA<br>para a<br>AUTONOMIA | | | | Estrangeiros trouxeram soluções inaugurais para o meio.<br>Contratos com profissionais das Artes Plásticas, provados pelo meio cultural local.<br>O artista ganhou liberdade potencial como cidadão, mas essa cidadania não era reconhecida. Ela deveria ser conquistada | | |
| **Do ESTUDANTE** | **ESTUDANTE** | | | | O novo estatuto e regimento do IBA-RS regularam direitos e deveres do estudante.<br>Fundação e regulamentação do CATC institucionalizado.<br>O estudante de Artes Plásticas se valeu do CATC para se representar diante da cultura local e nacional | | |
| | Estética de recepção | | | | O Estado totalitário e nacionalista usou as Artes Plásticas para serviço e treinamento do cidadão para esse Estado intervencionista. | | |
| | | | | | | | |

**Quadro 06 – Síntese do capítulo 4 – O Curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul**

| | INTRODUÇÃO | 1 | 2 | 3 | 4 | Capítulo 5 - IBA-RS da DIVISÃO do ENSINO SUPERIOR do MEC | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TÓPICOS | TEORIA | ***Coerência entre tempo, arte e instituição de arte para uma cultura local.*** | | | | | |
| **ETAPAS institucionais**<br><br>**Mantenedoras** | Teleologia imanente Processo civilizatório | | | | | A instituição de arte manteve os fins originais e mudou a forma para torná-los coerentes com tempo e lugar.<br>As normas institucionais passaram a ser ditadas pelos artistas mas esses são controlados pelo Estado Nacional intervencionista.<br>O IBA-RS legitimou-se no MEC inscrevendo a instituição local no âmbito do Estado nacional.<br>O IBA-RS incluiu no projeto a participação da comunidade cultural local e nacional<br>Olinto de Oliveira reafirmou, em 1948, o papel civilizatório da arte no RS | |
| PATRIMÔNIO | | | | | | O orçamento gerido administrado pelo IBA-RS, com autonomia financeira.<br>Construiu prédio próprio por meio de recursos próprios e da comunidade local e nacional | |
| LIDERANÇAS | | | | | | Pertencia aos docentes. O diretor personalizava a representação do IBA-RS | |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS | Exposições | | | | | Vinculou-se a Sociedade Brasileira de Belas Artes | |
| | Salões | | | | | Realizou Salão para o Cinqüentenário da República em 15.11. 1939.<br>Oficialização do Salão de Belas Artes pelo Decreto Estadual nº 562 em 23.03.1942 | |
| | Pinacoteca | | | | | Em 1947 projetou prédio próprio para a Pinacoteca e Restauro na Universidade das Artes | |
| | Museu de Arte Memória | | | | | Projetos de prédio próprio<br>Projeto do SPHAE em 1947 | |
| | Cursos | | | | | Técnicos de Artes Plásticas de Arquitetura. Cursos superiores de Arquitetura e de Urbanismo | |
| | Disciplinas | | | | | Coerente com novos cursos, contrata docentes qualificados no meio cultural local. | |
| | Intercâmbio | | | | | Viagens aos centros históricos (1948) Prata e Europa (1953) | |
| | Crítica | | | | | Ângelo Guido continua a atuar no Instituto e na imprensa local. Renova-se através dos refugiados da Guerra na Europa. | |
| | Mercado | | | | | Realiza-se leilão de arte para a construção do prédio próprio. | |
| | Galerias | | | | | Instalam-se salas próprias e com restauro. | |
| | Agentes | | | | | Docentes e estudantes dedicam-se à arte popular. | |
| | Reprodução | | | | | Ex-alunos e docentes passaram a constituir outras instituições. | |
| | Observador | | | | | Arregimentam-se legionários do IBA-RS durante a Guerra. Depois associados na SOCIBA. | |
| **EVENTOS de EXPRESSÂO de AUTONOMIA** | Visibilidade<br>Representação<br>Linguagem<br>Intelectual<br>Instrumentos<br>Documentos | | | | | Implementam-se novos cursos para o meio cultural e profissional.<br>Articulam-se cursos técnicos com os superiores na competência do IBA-RS.<br>Prédio próprio para esses cursos. Projeção de um prédio para a Universidade de Artes.<br>Conflitos em alto nível para afirmar publicamente a sua competência interna e externa.<br>Contratos públicos com os agentes mais qualificados do meio cultural.<br>Sindicalização através da regional do IAB-RS a partir de 18.03.1948. | |
| **Do ARTISTA DOCENTE** | HETERONOMIA<br>para a<br>AUTONOMIA | | | | | Qualificação do curso com artistas socialmente os mais respeitados em Porto Alegre.<br>Passa a incluir arquitetos e urbanistas no IBA-RS | |
| **Do ESTUDANTE** | De Aluno para<br>ESTUDANTE | | | | | Fundação e regulamentação do CATC. Mobilizações para a profissionalização.<br>Coerência nacional através da UNE. Mobilização para a Guerra e para Monumento ao Expedicionário. Reforça-se pelos estudantes de arquitetura. Culminância antes de 1964. | |
| | Estética de recepção | | | | | Legionários do IBA-RS em todo o Brasil.<br>Agentes do IBA-RS abrem o estudo do repertório e das manifestações da arte intuitiva. | |

**Quadro 07 – Síntese do capítulo 5 – O Instituto de Belas Artes do RS da Divisão de Ensino Superior do MEC.**

| | INTRODUÇÃO | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Capítulo 6 - Instituto de Belas Artes-RS se qualifica e retorna à Universidade |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TÓPICOS | TEORIA | ***Em uma nova realidade O IBA-RS se qualifica e se inscreve no paradigma da universidade, ao lado de outros saberes eruditos*** | | | | | |
| **ETAPAS institucionais**<br><br>**Mantenedoras** | Teleologia imanente<br><br>Processo civilizatório | | | | | | Surge um novo tipo de convergência de vontades na instituição para uma nova instituição.<br>A antiga forma institucional foi testada nos seus valores. Ela respondeu com novas propostas<br>O crédito social da instituição desceu ao seu nível mais baixo.<br>Alterna-se a euforia com frustração<br>Reage pela competência interna e institucional para responder aos novos desafios.<br>O IBA-RS incorporou o saber vindo da Faculdade de Filosofia, através do DAD.<br>Na presença da obra de arte evidenciou, multiplicou leituras e preservou valores da sociedade de sua origem.<br>Contribui com a produção, circulação e audiência do patrimônio das artes visuais.<br>O IBA-RS tornou-se um lugar de produção, circulação e memória. |
| PATRIMÔNIO | | | | | | | O IBA-RS passa a administrar o patrimônio que pertence efetivamente à União. |
| LIDERANÇAS | | | | | | | Instala-se a desconfiança sobre os seus agentes. Passa-se para a hegemonia administrativa e formal da universidade. Infiltra-se o macartismo. Fragmenta-se em departamentos. Fruastra-se a tentativa de transformar do IA em área xifópago das letras |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS<br><br>ou<br><br>ASSUNTOS CULTURAIS<br>. | Exposições | | | | | | Periódicas exposições na Pinacoteca ampliada. Grupo de contestação Bode Preto (1958) |
| | Salões | | | | | | Culminam em 1958 com o Iº Salão Pan-Americano. Depois assumidos pela UFRGS |
| | Pinacoteca | | | | | | Ampliação com sala de acervo: lugar de circulação e consagração da obra de arte |
| | Museu de Arte | | | | | | Um dos docentes do IBA-RS cria o MARGS em 1954. Na década de 90 o MAC por ex-aluno |
| | Cursos | | | | | | O IBA-RS incorpora o DAD a partir da Faculdade de Filosofia. Redefinição do seu papel de formador de agentes qualificados no contexto universitário |
| | Disciplinas | | | | | | Apogeu da Pintura e da Escultura |
| | Intercâmbio | | | | | | Circulação da obra de arte como tal |
| | Crítica | | | | | | Culminância da crítica de Ângelo Guido e Corona. Da Faculdade de Filosofia são incorporados ao IBA-RS Scarinci , Fiori, e Ruggero Jacobi. |
| | Mercado | | | | | | Passa de valor de uso para valor de troca. O IBA-RS como suporte preliminar de criação, consagração e socialização da obra. As aquisições para a Pinacoteca procuram ser referência. |
| | Galerias | | | | | | As galerias particulares tomam o lugar do IBA-RS para agilizar a coerência entre vida e arte. |
| | Agentes | | | | | | O IBA-RS passa a se dedicar cada vez mais à formação dos agentes do sistema de artes.<br>Cria-se a Escolinha de Arte do IBA-RS.<br>Interagem na criação do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. |
| | Reprodução | | | | | | O IBA passa a investir cada vez mais nos meios de reprodução do sistema de artes. de forma especial na qualificação progressiva dos seus agentes. |
| | Observador | | | | | | Passa para a fruição da obra de arte visual pública. |
| **EVENTOS de EXPRESSÂO de AUTONOMIA** | Visibilidade<br>Representação<br>Linguagem<br>Intelectual<br>Instrumentos<br>Documentos | | | | | | A administração de Tasso Corrêa chega ao apogeu.<br>Proposições e gestionamentos para viabilizar as Universidades de Artes no Brasil.<br>Procura integrar com a União propondo o Ministério das Artes.<br>Continuam os projetos de qualificações universitárias do campo das artes<br>Apesar de o IBA-RS não pertencer na Universidade local há interações ativas como murais.<br>Incorporação igualitária na UFRGS.<br>Os agentes formados no IBA-RS, depois da incorporação na UFRGS passam a criar a reproduzir a franquia do modelo institucional do IBA-RS |
| **Do ARTISTA DOCENTE** | HETERONOMIA<br>para a<br>AUTONOMIA | | | | | | O artista com carreira consolidada.<br>Reunidos em Departamentos.<br>O artista vivo e ativo possui menos expectativas como agente do Estado.<br>Ampliação do campo das artes através da incorporação do Departamento de Arte Dramática. |
| **Do ESTUDANTE** | ALUNO<br>**passar de para**<br>ESTUDANTE | | | | | | Massifica-se, populariza e democratiza o acesso ao nível erudito superior.<br>Passa a integrar os conselho dirigente do IBA-RS.<br>Caracteriza as suas articulações estudantis e profissionais através das associações de artistas. |
| | Estética de recepção | | | | | | Amplia-se a cultura de massas, manipuladas pelo marketing cultural.<br>Assegura-se a mais vasta audiência ao patrimônio e o espírito que o enriquece.<br>Abrem-se mais espaços e meios para os agentes formados no IBA-Rio Grande do Sul. |

**Quadro 08 – Síntese do capítulo 6 – O Instituto de Belas Artes do RS se qualifica e retorna para a universidade**

## SÍNTESE GERAL da TESE

| | INTRODUÇÃO | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TEORIA | **Proposições teóricas e operacionais** | ***INSTITUIÇÃO de ARTE*** ESPAÇO EMPÍRICO | | | | | |
| **ETAPAS institucionais** **Mantenedoras** | Teleologia imanente Processo civilizatório | **A criação do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul ILBA-RS** | A Escola de Artes (EA) do Instituto livre de Belas artes do Rio Grande do Sul | **Instituto de Belas Artes do RS e o paradigma da universidade** | O Curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes | **Instituto de Belas Artes da Divisão do Ensino Superior do MEC** | Instituto de Belas Artes - RS se qualifica e retorna à universidade |
| PATRIMÔNIO | Meio para cumprir a teleologia | Constitui patrimônio | Autônoma em relação à músic | Recebe o patrimônio | Abre-se espaço p/ artes plástic. | Autonomia financeira | Pertence à União |
| LIDERANÇAS | Institucionais | Amadores de arte | Cargo de confiança | Artistas-docent cooptados pelo Estado Nacion. | Artistas qualificados pela sua obra. | Pertence ã Congregação Diretor exerc | Passa para hegemonia da universidade |
| SISTEMA de ARTES VISUAIS | Exposições | Individuais | Prescritas | Previstas na lei | Dos mestres | Vinc à SBBA | Periódicas |
| | Salões | Sociais e domésticos | Um único de 1908 – 1939 | Prevista pelo Decret. n. 22.897 | Oficiais | Oficial em 23.03.42 | Culminam em 1958-Pan-Amer |
| | Pinacoteca | Particulares | 1ª pública | Cont. constituir | Consolida-se | Projeto próprio | Amplia-se |
| | Museu de Arte | Patrimônio como garantia | Prevista | Não existe | Ainda em projeto | Projeto 1947 SPHAE | MARGS em 1954 Malagoli |
| | Cursos | Particulares | Diurno – noturno | Profissionais | Novas terminalid | Técnico | Incorpora DAD |
| | Disciplinas | Prevê práticas e teóricas | Rígido sem 'artes e ofícios' | Tenta-se adequar à universidade | Abrem-se para o espaço universitário | Superiores de Arquitetura e Urbanismo | Apogeu Pintura e Escultura. |
| | Intercâmbio | Europa | Eventual | Estado Nacional facilita trocas | Circulação do poder: ENBA. | Viagens Br e Europa | A obra de arte circula como tal |
| | Crítica | Eventual | Crônicas efêmeras | Saberes universitários | Qualificação Universitária | POA refúgio de europeus | Filosofia – Estét |
| | Mercado | Não existe | Venda avulsa | Arquitetura abre | Qualif. Agentes | Leilões d arte | Valor de troca |
| | Galerias | Em vitrines | Sala improvisada | Ocasionais | Locais eventuais | Projeto 1947 | Particulares |
| | Agentes | De passagem | A EA tenta atrair | Universitários | Amplia estudant | Amplia-se | Conc na formaçã |
| | Reprodução | Instituição escolar | Magistério. Grupos eventuais | De específica para ampla | Artes Plásticas mais candidatos | Ex-alunos | Qualifica seus agentes |
| | Observador | Sócios | Familiares | Controle DIP | Arte pública | Legionários | Obra pública |
| **EVENTOS de EXPRESSÂO de AUTONOMIA como competência e limite** | Visibilidade Representação Linguagem Intelectual Instrumentos Documentos | CC-ILBA-RS 65 regionais. Estatuto Prédio próprio Patrimônio. Prestígio oficial | Abertura da EA Bancas anuais Atelier próprio Prêmio eventual Interlocução institucional | Confrontos externos e internos. Estatuto Universitários. Alianças possíveis | Novas linguagens Cursos técnicos Individualização e distinções d/AP Interação nacional | Conflitos Expulsões Cursos Superiores Prédio | Apogeu d/Tasso Qualificação Universitária Incorporação igualitária |
| **ARTISTA DOCENTE** | HETERONOMIA para a AUTONOMIA | Heteronomia. Do CC-ILBA 1 é artista pl. Serve se é útil Contrato temporário | Uni-docência. Na EA circulam outros docentes Conflitos de poder. | Congregação CTA Cargo estável. Cooptados | Estrangeiros Aprovados pelo meio local Especialização Artista reconhecido | Qualificação Passa a incluir arquietos e urbanistas | Departamentos Ampliação do campo das artes DAD |
| **ESTUDANTE** | Passar de ALUNO para ESTUDANTE | Inexistem agremiações e política estudantil | Artes Plásticas minoria 10% no ILBA-RS Distinções e Qualificação. Na heteronomia | Articulação preliminar em grêmios a partir da música | O CATC institucionaliza a agremiação estudantil. | Iniciativas institucionais dos estudantes. Mobilização profissional | Os estudantes trabalham paralelos aos docentes para a reincorporação. |
| *Observador* | Estética de recepção | Tenta-se atrair sócios | A ser constituído pelos egressos | O Estado fornece o que acha digno | Arte oferecida e controlada | Legionários Arte intuitiva | A mais vasta audiência pública |

**Quadro 09 – Síntese Geral**

INDICAÇÕES para novas PESQUISAS.

Não há prescrições, pois a natureza, da presente tese, é descritiva e exploratória. Contudo, permite-se indicar alguns caminhos que julgam potencialmente possíveis a serem explorados

| | **QUESTÕES da COMPE-TÊNCIA da PRESENTE TESE** | **INDICAÇÕES de NOVAS INVESTIGAÇÕES** | **RECURSOS para INVESTIGAR** |
|---|---|---|---|
| 1.INSTITUIÇÃO de ARTE | Estudou-se uma instituição regional com um projeto civilizatório concebido pelo regime republicano. Ela foi primeira para as artes plásticas. | Indica-se o estudo das instituições destinadas às artes visuais surgidas no RS paralelamente ou sob a influência do IA-UFRGS. Prosseguir a pesquisa relativa ao IA após 1962, reintegrado na Universidade local. | É possível estudar os arquivos e agentes de outras instituições de regionais e brasileiras de arte. |
| **Expressões de autonomia da arte na instituição** | As expressões de autonomia registraram diversos graus de competência e limites | Possível comparar as expressões externas (no sistema) e internas (campo de arte institucional) em outras instituições. | Verificar o tipo e grau de autonomia e relações institu-cionais de outras instituições |
| 2.SISTEMA de ARTES | Suscitou elementos para a constituição de um sistema de arte durante o período estudado | Sistematizar outras instituições, artistas, obras e formas de reprodução do IA-UFRGS.Conhecer o papel das instituições de arte visuais que mantém a sua autonomia em relação à universidade. | O suporte da pesquisa são jornais da época, instituições, sistema de artes plásticas, entrevistas de artistas e público, critica de arte. |
| **No campo das artes visuais que se institucionaliza.** | Verificou-se que as expressões de autonomia colaboraram para evidenciar elementos para o sistema. | Indica-se observar como o sistema de artes é reforçado pelas expressões de autonomia e as exigências formais dos componentes desse sistema. | Para observar o conjunto do sistema observar as normas escritas e não escritas que cercam essa sistema. |
| 3. AGENTES da INSTITUCIONALIZAÇÃO | Constatou-se que os agentes-artistas constituíram um lugar e uma legitimação a partir dos amadores de arte. | Abrir para os saberes e os seus agentes de arte concorrentes ao Instituto. O desempenho de artistas visuais que não tiveram uma formação institucional. | Existe um vasto material que registra em livros, jornais, material visual e a ação e as obras desses outros agentes. |
| **Agentes artistas intelectuais do campo institucional da arte** | Acompanhou-se através das expressões de autonomia a constituição lugar de legitimação | Comparar as expressões de artistas plásticos intelectuais externos ao IA-UFRGS | Mapear a trajetória profissional de artistas visuais egressos do IA através de entrevistas e cartas. |
| 4.REPRODUÇÃO INTERNA | Buscou-se, desde seus primór-dios, a natureza da instituição concentrou-se no processo da reprodução via educação | Verificar outras etapas, enfoques e agentes, que agiram na educação formal através das artes visuais. Conhecer e distinguir a reprodução das artes visuais nas manifestações específicas. | Visitas a instituições, oficinas e ateliês particulares de pintura, desenho, escultura.. |
| **Educacional formal externa**<br><br>**Estética de recepção** | Concentrou-se o estudo dos agentes formados no IA-UFRGS que materializaram o projeto civilizatório de preferência através da obra de arte | Estudar agentes ativos nas artes visuais na educação formal no sistema de ensino do Rio Grande do Sul. Caminhar para a constituição de uma base de dados das artes visuais no Rio Grande do Sul. | Partir dos dados da presente tese para os currículos e professores das escolas da rede pública e particular durante o período 1908- 1962. |

**Quadro 10 – Indicações para novas pesquisas.**

| I A-U F R G S como I N S T I T U I Ç Ã O | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | EVENTOS de HOMEOSTASE | | |
| **Instâncias de ANALISE TEÓRICA** | **TEÓRICOS selecionados** | Para **+** **(forçados)** | **Expressões de eventos EQUILIBRADOS** | Para **—** **(natureza)** |
| ***I N S T I T U I Ç Ã O como*** | | | | |
| SOCIEDADE | Chauí (2001: 2) | A oligarquia representa a sociedade e decida por ela. | Cidadão<br>Expressa uma sociedade equilibrada<br>Wright Mills (1975: 315)<br>Teleologia imanente<br>Bruyne (1977: 13) | Bazar<br>Platão (1983: 308) |
| ORGANIZAÇÃO | Fichte (in Gandini 1995:80) | Gerenciamento.<br>Socialmente útil | Planejar contingência<br>Skinner (1980:207) | Laissez-faire |
| BUROCRACIA | Max Weber(1989: 70)<br>Faoro | Ditadura do Estado<br>Academias de notáveis.<br>Intelectuais cooptados | PROJETO<br>Argan (1992: 23) | Anarquia |
| CIVILIZAÇÃO | Chaves de Melo (1974: 25) | Formalismo.<br>Racionalização.<br>Repressão Freud (1974: 104) | Consciência do processo institucional.<br>IA como projeto civilizatório<br>Sujeitos eruditos | Caos social |
| ***P O D E R como:*** | | | | |
| PASSAGEM | Foucault(1995: 183)<br>Ortiz (1995: 50)<br>(fonte-energia-signo) | Ditadura<br>Influência:<br>Souza Santos (1997: 119) | LIDER<br>Capacidade de produzir significado.<br>Arendt (1983: 228) | Acéfalo |
| CIRCULAÇÃO | Arendt (1983: 297)<br>Foucault (1995: 180)<br>Freud (1974: 66) | Cristalizado.<br>Tabu<br>Freud (1995: 13) | PROCESSO de Interlocução<br>Conhecimento, potência e direito<br>Foucault (1995: 180) | Caos<br>Sem eco<br>Eterno recomeçar.<br>Falta de canais de circulação. |
| ***V A L O R E S na A Ç Ã O H U M A N A*** | | | | |
| ÉTICA | Kant (Crítica da Razão Prática. Livro I. Teorema IV) | Ação<br>comanda pelo mito<br>pelo tabu.<br>**Cooperação**<br>forçada | **INTERAÇÃO**<br>CONTRATO<br>antes –durante- depois | **Participação**<br>emocional |
| AUTONOMIA | Clemente Mariani (in Nóbrega 1952: 329) | Soberania | A instituição pratica autopoesis<br>Duchamp (1991: 236) | heteronomia |
| ***A R T E e I N S T I T U I Ç Ã O*** | | | | |
| | Pevsner, 1982<br>De Duve, 1998<br>Duchamp (1991: 236) | Predomínio da instituição.<br>Gerenciamento da | Arte como metáfora flutuante.<br>(Marchán Fiz, 1998: 248).<br>Arte: um objeto um autor, público e uma | Predomínio da natureza.<br>Laissez-faire |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Monnier: 1995<br>Merot (1996: 16) | arte. | instituição.<br>(De Duve in Ferreira, 1998:11) | |
| **I A-U F R G S e o S I S T E M A de A R T E S L O C A L** | | | | |
| | | EVENTOS de HOMEOSTASE | | |
| **Instâncias de ANALISE TEÓRICA** | **TEÓRICOS selecionados** | Para **+** **(forçados)** | **Expressões de eventos EQUILIBRADOS** | Para **—** **(natureza)** |
| ***P O D E R como***: | | | | |
| CIRCULAÇÃO | Foucault (1995: 180) | Cristalizado.<br>Bloqueios autoritários | PROCESSO de Interlocução.Vigoroso ataque aos obstáculos<br>Wright Mills | Caos<br>Sem eco<br>Eterno recomeçar |
| PASSAGEM | Foucault(1995: 183)<br>Ortiz (1995: 50)<br>(fonte-energia-signo) | Ditadura<br>Influência:<br>Souza Santos (1997: 119)<br>Salgueiro (1977: 119) | LIDER<br>Capacidade de produzir significado | Acéfalo<br><br>Laissez-faire |
| ***I N S T I T U I Ç Ã O como:*** | | | | |
| SOCIEDADE | Chauí (2001: 2) | Oligarca | Cidadão: agente que expressa em si o todo da sociedade à qual ele pertence. | Subordinado |
| ORGANIZAÇÃO | Fichte (in Gandini, 1995: 80) | Gerenciamento | Planejar contingências<br>Skinner (1980 207) | Laissez-faire |
| BUROCRACIA | Max Weber (1989:70)<br>Faoro | Ditadura do Estado<br>Academias de notáveis.<br>Intelectuais cooptados | Mediador cultural | Meio entrópico. |
| CIVILIZAÇÃO | Chaves de Melo | Formalismo | Coerência interna externa. | Caos social |
| ***V A L O R E S na A Ç Ã O H U M A N A*** | | | | |
| ÉTICA | Kant (Crítica da Razão Prática. Livro I. Teorema IV) | Ação comanda pelo mito pelo tabu.<br>Cooperação forçada | INTERAÇÃO<br><br>CONTRATO<br>antes –durante- depois | Participação emocional |
| AUTONOMIA | Clemente Mariani. (in Nóbrega 1952: 329) | Soberania | EXPRESSÃO dos LIMITES e COMPETÊNCIAS | heteronomia |
| ***A R T E - I N S T I T U I Ç Ã O – S I S T E M A de A R T E L O C A L*** | | | | |
| | | | A obra de arte democratizada para a recepção adequada | |

| I A-U F R G S e o seu A G E N T E | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | EVENTOS de HOMEOSTASE | | |
| **Instâncias de ANALISE TEÓRICA** | **TEÓRICOS selecionados** | Para **+** **(forçados)** | **Expressões de eventos EQUILIBRADOS** | Para **—** **(natureza)** |
| ***AGENTES INSTITUCIONAIS e os V A L O R E S da A Ç Ã O H U M A N A*** | | | | |
| ÉTICA | Kant (Critica da Razão Prática. Livro I. Teorema IV) | Ação comanda pelo mito pelo tabu. Cooperação forçada | INTERAÇÃO Agendo e revelando externamente CONTRATO antes –durante- depois. SUJEITOS e AUTORES capazes de projetar para uma teleologia imanente da instituição | Participação emocional |
| AUTONOMIA | Clemente Mariani (in Nóbrega 1952: 329) | Núcleo de burocratização e cooptação. | Artistas conscientes do PROCESSO da sua ação nos limites e nas competências institucionais Autores institucionais | Inércia e heteronomia |
| ***A G E N T E S diante da I N S T I T U I Ç Ã O como*** | | | | |
| SOCIEDADE | Chauí (2001: 2) | Superior à sociedade | Cidadão O todo expresso por meio do agente Folett (in Carvalho 1979: 60) | Inferior à sociedade |
| ORGANIZAÇÃO | Fichte(in Gandini, 1995: 80) | Gerenciamento | Agente, como autor, capaz de expressar a autonomia. | Laissez-faire |
| BUROCRACIA | Max Weber Faoro | Ditadura do Estado Academias de notáveis. Intelectuais cooptados pelo Estado | Agente capaz de expressar o equilíbrio homeostático entre instituição e arte. Capaz de contratos | heteronomia |
| CIVILIZAÇÃO | Chaves de Melo | Formalismo | PROFISSIONAIS da ARTE Scarinci (1982: 196) | Caos social |
| ***A G E N T E S diante do P O D E R como :*** | | | | |
| PASSAGEM | Foucault(1995: 183) Ortiz (1995: 50) (fonte-energia-signo) | Ditadura Influência: Souza Santos (1997: 119) | LIDER Expressão a passagem do poder pelo todo. | Individuo atomizado |
| CIRCULAÇÃO | Wright Mills (1975: 315) Foucault (1995: 124) | Cristalizado | PROCESSO de Interlocução. Formas utilizadas pelos agentes para desvelar a geração, fricção e circulação do valores da arte. | Caos Sem eco Eterno recomeçar |
| ***A G E N T E S - I N S T I T U I Ç Ã O - A R T E e R E P R O D U Ç Ã O.*** | | | | |
| | | Pécaut (190: 181) Ortiz (1995: 139) | Natureza das tensões vividas nas expressões de autonomia. Estudante emite sinais de autonomia | |

| I A-U F R G S e a R E P R O D U Ç Ã O da A R T E. | | |
|---|---|---|
| | | EVENTOS de HOMEOSTASE |

| Instâncias de ANALISE TEÓRICA | TEÓRICOS selecionados | Para + (forçados) | Expressões de eventos EQUILIBRADOS | Para — (natureza) |
|---|---|---|---|---|
| ***REPRODUÇÃO -ARTE - INSTITUIÇÃO–*** | | | | |
| | Arendt (1983: 41 e 289) | PRODUTO | OBRA de ARTE<br>AGENTE - PÚBLICO– SISTEMA de ARTE<br>ESTËTICA de RECEP"CÃO. | TRABALHO<br>OBSOLECÊNCIA |
| ***INSTITUIÇÃO como*** | | | | |
| SOCIEDADE | Chauí (2001:2) | Súdito<br>Escravo | Cidadão.<br>Agentes competentes para reproduzir<br>Sujeito | Estar no mundo<br>Sem haver mundo |
| ORGANIZAÇÃO | Fichte (in Gandini, 1995: 80) | Gerenciamento.<br>Pedantocracia | Agentes conscientes dos limites e competências | Laissez-faire<br>Arte concorre com outras disciplinas |
| BUROCRACIA | Max Weber<br>Faoro | Ditadura do Estado<br>Academias de notáveis.<br>Intelectuais cooptados | Autor das projeções<br>GRADUAÇÃO | Licenciatura |
| CIVILIZAÇÃO | Chaves de Melo | Formalismo<br>Resultado da repressão (Freud ) | Metáfora flutuante (Marchán Fiz )<br>Projeta-se para além da instituição.<br>Papel civilizador do objeto de arte<br>TELEOLOGIA IMANENTE | Caos social |
| ***PODER como*** | | | | |
| PASSAGEM | Foucault(1995: 183)<br>Ortiz (1995: 50)<br>(fonte-energia-signo)<br>Souza Santos (1997: 119) | Ditadura<br>Influência:<br>Colaboração forçada<br>ALUNO<br>Súdito. | LIDER<br>Tensões e fricções de passagem administradas e interativas.<br>Expansão externa da arte<br>ESTUDANTE | Participação Emocional sem consciência do processo.<br>INDIFERENTE |
| CIRCULAÇÃO | Wright Mills (1975: 315) | Cristalizado | PROCESSO CONTINUADO de Interlocução<br>TENSÕES VISÍVEIS nas EXPRESSÕES de AUTONOMIA | Caos<br>Sem eco<br>Eterno recomeçar |
| ***VALORES na AÇÃO HUMANA*** | | | | |
| ÉTICA | Kant (Critica da Razão Prática. Livro I. Teorema IV ) | Ação comanda pelo mito pelo tabu.<br>Cooperação forçada | INTERAÇÃO<br>Capaz de realizar um CONTRATO<br>antes –durante- depois | Participação emocional |
| AUTONOMIA | Clemente Mariani (in Nóbrega 1952: 329 ) | Soberania:<br>impõe a reprodução | A U T O N O M I A<br>Capaz de discutir os limites e as competências na reprodução antes da ação. | Heteronomia<br>reprodução passiva |

# CRONOLOGIA das UNIVERSIDADES, ACADEMIAS de ARTE e do INSTITUTO de AERTES de 1908 - 1962

| DATAS | UNIVERSIDADES |
|---|---|
| 75ª Olimpíada | Antenágoras cria em Atenas uma escola pública de filosofia. Simonides e Epicarmo criam o alfabeto grego[1834] |
| 1084 | Ravena |
| 1088 | Bolonha |
| 1125 | Paris |
| 1167 | Oxford |
| 1181 | Monpellier |
| 1218 | Salamanca |
| 1288 | Lisboa |
| 1308 | Coimbra |
| 1538 | São Domingo – América |
| 1551 | México |
| 1551 | São Marcos de Lima |
| 1613 | Córdoba – Argentina |
| | |

| | ACADEMIAS de ARTES na EUROPA |
|---|---|
| Séc. Vº a.C | Várias escolas de arte na Grécia ativas até o período helenístico[1835] |
| 1543 | Graças a Miguel Ângelo os escultores de Roma fundam um clube próprio, fora da sua guilda medieval. |
| 01.1563 | Estatutos da *Accademia del Disegno* de Vasari em Florença '[1836] |
| 1571 | Os artistas da Academia de Florença não são mais obrigados por lei a se inscrever nas corporações medievais[1837] |
| 1582 | Academia dos *Incamminati* de Bolonha dos Carracci (Lodovico, Annibale e Agostino)[1838]. |
| 14. 11. 1593 | Academia de São Lucas em Roma[1839] |
| 22.02.1635 | Academia Francesa criada por Richelieu e seus estatutos aprovados pelo Parlmento em 10 de julho d1637[1840] |
| 01.02.1648 | Academia Real Francesa de Pintura e de Escultura –'**Académie royale de peinture et de sculpture**'[1841] |
| 1663 | Colbert cria '**Académie de France à Rome**' (Villa Medicis) |
| 1671 | Academia Real de Arquitetura criada por Colbert na França |
| 1674 | Academia de Nurenberg fundada por Joachim von Sandrat[1842] |
| 1680 | Academia de Dresden fundada por Samuel Bottschiild |
| 1697 | Academia de Belas Artes de Berlim por Frederico I e sua esposa Sofia-Carlota de Hanover[1843] |
| 1724 | Academia de São Petersburgo Rússia de Pedro o Grande |
| 1738 | Começam as escavações da Herculanum, em 1748 as de Pompéia e em 1755 a Accademia Ercolanense |
| 1752 | Academia de São Fernando de Madrid |
| 10.12.1768 | Fundada a Royal Academy of Arts de Londres[1844] |
| 1785 | Academia Real de San Carlos – Cidade do México[1845] |
| 1785 | Aula Régia de Desenho e Arquitetura criada por D. Maria I em Portugal[1846] |
| 29.09.1790 | A Comuna das Artes de Louis David redige um pedido de abolição das Academias Reais |

[1834] - WINKELMANN, 1995, p. 812
[1835] - WINKELMANN, 1955, pp.802-804
[1836] - PEVSNER, Nikolaus **Las academias de arte**. Madrid : Cátedra, 1982. pp.41-51.
YVARS, J.F. «La formación de la historiografía» in **BOZAL,**.V . **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas** .Madrid : Visor , 1996 pp. 132-147.. (p. 137).
DESWARTE-ROSA, 1985, p.20
[1837] - PEVSNER, 1982, p. 47
[1838] - PEVSNER, 1982 , pp.63-5
[1839] - "A iniciativa deveu-se ao Cardeal Frederico Borromeo e ao pintor Zuccari, que havia em vão 15 anos antes reformar a Accademia del Disegno". Pevsner, 1982, p. 53
[1840] - Site http://www.academie.francaise.fr/
[1841] - PEVSNER, 1982, p.69
[1842] - PEVSNER, 1982, p. 87
[1843] - PEVSNER, 1982, p. 89
[1844] - PEVSNER, 1982, p. 129
[1845] - DAW ADES . **Arte na América Latina**. São Paulo : Cosac & Naify Edições , 1997 p. 27. PEVSNER, 1982, p.104
[1846] - TAUNAY, 1956, p 47 e MORALES de los RIOS FILHO, 1938 p. 57

| | |
|---|---|
| 1791 | Abolidas as corporações de artistas na França |
| 1793 | Suprimida a Academia Real de Pintura e Escultura da França |
| 03.08.1795 | Criado o Conservatório Nacional da França a partir dos Músicos da Guarda Nacional |
| 22.08.1795 | Criado o '**Institut de France**' com 4 seções (Academias)[1847]. Inaugurado em 25.10.1795 |
| 1800 | Aula Régia de Escultura – Lisboa Portugal[1848] |
| 1819 | Regulamentada a '**Ecole des beaux-arts**' a partir da da 'Academie des beausx-arts'[1849] |
| 13.11.1863 | Reformada a "Ecole des beaux-arts' por Napoleão III e ele cria pessoalmente o '**Salon des refusés**' |

## SÉCULO XIX

| | **ARTE, sua POLÍTICA e ADMINISTRAÇÃO INSTITUCIONAL no BRASIL e no RIO GRANDE do SUL** |
|---|---|
| 12 . 08 . 1816 | Fundação da **Escola Real de Belas Artes e Ofícios**[1850]<br>O dia 12 de agosto é o **Dia da Arte** e tradicional data de abertura da Exposição Geral de Belas Artes (Salão Oficial)[1851] |
| 23 . 11 . 1820 | D. João VI manda funcionar a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios |
| 30. 09. 1826 | Aprovados os estatutos da Academia Imperial de Belas Artes |
| 05 . 11 . 1826 | Inaugurada a sede da Academia Imperial de Belas Artes[1852] |
| 15 . 11 . 1826 | Começa a funcionar a **Academia Imperial de Belas Artes** (**AIBA**) |
| 01. 03. 1828<br>15. 05. 1828 | Começa a funcionar o Curso Jurídico no Convento de São Francisco em São Paulo<br>Começa a funcionar o Curso Jurídico no Mosteiro de São Bento em Olinda |
| 05 . 11 . 1829 | J.J. Debret inaugura a 1ª exposição pública de Belas Artes do Brasil |
| 25 . 10 . 1836<br>11 . 1836 | Inaugurada a Academia de Belas Artes de Lisboa<br>Inaugurada a Academia de Belas Artes do Porto[1853] |
| 1834 -1836<br>01.01.1837<br>31. 03. 1840<br>1845 | Instaurados os prêmios de Medalhas de Ouro e Prata na AIBA.<br>Criado o Arquivo Nacional<br>D. Pedro II autoriza a Exposição Geral na AIBA para todos os artistas da corte.<br>Atribuídos os prêmios de viagem à Europa pela AIBA |
| 22 . 04 .1854 | Araújo Porto Alegre nomeado diretor da AIBA e começa a elaborar a sua reforma. |
| 14. 05. 1955 | Decreto nº 1.603: o ministro Luis Pedreira de Couto Ferraz implanta a Reforma Pedreira [1854] |
| 02. 12. 1855 | José Joaquim de Mendanha cria a 'Sociedade Musical Porto-Alegrense'[1855] |
| 23. 11 . 1856 | Criada no Rio de Janeiro a Sociedade Propagadora de Belas Artes[1856] |
| 03. 10. 1857 | Manuel Araújo Porto Alegre renuncia à direção da AIBA. |
| 09 .01.1858 | Inaugurado no Rio de Janeiro o **Liceu de Artes e Ofícios** pela Sociedade Propagadora das Belas-Artes criada pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva[1857] . |
| 25. 05. 1859 | Pelo Decreto nº 2.424 começa a funcionar o Curso Noturno preparatório e profissionalizante de Arquitetura no AIBA [1858]. |
| 1860 | Criadas em Porto Alegre 'União Brasileira', 'Musical Rio-Grandense', 'A Euterpe','Minerva' |
| 19. 12. 1860 | Decreto nº 2711 regula e centraliza na corte a autorização para criação de sociedades |
| 18. 06. 1868<br>1868 | Inaugurado o PARTENON LITERÁRIO em Porto Alegre[1859]<br>Criada 'Filarmônica Porto-Alegrense' |
| 1875 | Primeira Exposição Coletiva de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul[1860] |

[1847] - LAURENT, 1983, p.13
[1848] - TAUNAY, 1956, p. 47 e MORALES de los RIOS FILHO, 1938, p. 57
[1849] - LAURENT, 1983 anexo III
[1850] - **180 anos de Escola de Belas Artes: Anais do Seminário EBA 180**.- Rio de Janeiro, UFRJ, 1997 pp. 30/1
[1851] - Boletim do Ministério de Educação e Saúde Pública Ano I nºs 1 e 2. Rio de Janeiro. Jun-Jul de 1931 p. 98
[1852] - TAUNAY, 1956, p. 299
[1853] - FERNANDES, 1998, p.80.
[1854] - MORALES de los Rios Filho, 1938 p. 234
[1855] - CAVALHEIRO LIMA, 1956, p.15 /6
[1856] - MORALES de los Rios Filho, 1938, pp. 252/3
[1857]- DENIS, 1997 p. 190
[1858] - MORALES de los Rios, 1938, p. 261 e VIDAL NETO FERNANDES, 1998, p.83
[1859] - MACHADO 1956 P. 118

| | |
|---|---|
| 17. 12.1877 | Fundação da **Academia de Belas Artes** de Salvador Bahia[1861] |
| 1878 | Criado em Porto Alegre o 'Clube Carlos Gomes' |
| 1881 | Segunda Exposição Coletiva de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul[1862] |
| 1883 | Instituto Agrícola e Veterinário Eliseu Maciel - Pelotas –RS |
| 01.01.1884 | Criado o jornal *A Federação* por Júlio de Castilhos[1863] |
| 1888 | Criado grupo musical ' Estudantina' em Porto Alegre |
| **15 . 11 . 1889** | **Proclamação da República**: Decreto nº 1 da República assinado pelo Marechal Deodoro |
| 1890 | Leopoldo Miguez organiza o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro<br>Escola Agrícola e Veterinária de Taquari |
| 08 . 11. 1890 | Alterada a designação de Academia Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes(ENBA)<br>Criado o Conselho Superior de Belas Artes, encarregado das Exposições Gerais de Belas Artes |
| 15. 11. 1890 | - Inicia a Constituinte Republicana para elaborar a Carta Magna Brasileira |
| 02. 01. 1891 | - Decreto Federal nº 1.232 permite a criação de Escolas Livres[1864] |
| 24 . 02 . 1891 | - Promulgação da Carta Magna da República |
| 25 . 06 . 1891 | - Início da Constituinte do Estado do Rio Grande do Sul |
| 13 . 07 . 1891 | - Final da Constituinte do Estado do Rio Grande do Sul |
| **14 . 07 . 1891** | **- Promulgação da Constituição do Rio Grande do Sul por Júlio de Castilhos** |
| 11. 1891 | - '*Governicho*' do triunvirato de Assis Brasil, Barros Cassal e Gen. Domingos Barreto Leite[1865] |
| 1891 | Terceira Exposição Coletiva de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul |
| 02. 02. 1893 | Inicia a Revolução a Revolução Federalista 'maragatos'[1866] |
| 25 . 07 . 1893 | Pelo Decreto nº 05. Júlio de Castilhos designa Carlos Barbosa como seu Vice-Presidente |
| 10 . 09 . 1893 | A Lei Federal nº 173 regula a organização das associações conforme Art. 73 §3º Carta Magna de 1981 |
| 1894 | Em Porto Alegre 'Grupo Lírico' |
| 29. 09. 1895 | Fundação da Faculdade de Farmácia de Porto Alegre |
| 01 . 10 . 1895 | Fundação do *Correio do Povo*. Olympio Olinto de Oliveira é seu crítico de Arte[1867] |
| 31 . 05 . 1896 | Criado o 'Instituto Musical de Porto-Alegrense' no Teatro São Pedro[1868] depois 'Clube Haydn' |
| 10 . 08 . 1896 | Fundada a Escola de Engenharia de Porto Alegre |
| 20 . 02 . 1897 | O 'Instituto Musical Porto-Alegrense' passa a denominar-se Clube Haydn (1897-1968)[1869] sob a proposição de Olympio Olinto de Oliveira[1870] formada por funcionários do Tesouro Estadual[1871] |
| 25 . 07 . 1898 | Criada a Faculdade de Porto Alegre com a ajuda do médico-pediatra Olinto de Oliveira[1872] |
| 24. 08. 1898 | O *Correio do Povo* anuncia a criação da Escola de Belas Artes de Curitiba |

[1860] - DAMASCENO, 1971 p. 453
[1861] - OCHI FLEXOR, 1997 p.284
[1862] - DAMASCENO, 1971, p.453
[1863] - «A Federação» In Letras & Livros **Correio do Povo** ano III, **n.121**, Porto Alegre 07.01.1984
[1864] - MICELI, 1979, p. 36 Dill -1984 p. 207
[1865] - "*De 15 de novembro de 1889 a maio de 1891 – os governadores são nomeados por Deodoro e seus ministros, numa dança de muitos nomes, de mudanças rápidas, algumas inesperadas*" Faoro, 1975 538
[1866] - LOVE, 1975, p. 66
[1867] - DAMASCENO, 1971, p. 448.Olinto de Oliveira usa o pseudônimo Maurício BOHEM (CAVALHEIRO LIMA, 1956, p. 33)
[1868] - CORTE REAL, 1980 p.27
[1869] - CORTE REAL, 1980 pp.31- 40
[1870] - CORTE REAL. 1980 p. 29
[1871] - CAVALHEIRO LIMA, 1956 p. 35
[1872] - ANAIS da FACULDADE de MEDICINA 1948 p. 47

# SÉCULO XX

| Datas | ESCOLA de ARTES<br>Departamento de ARTES VISUAIS | INSTITUTO de BELAS ARTES<br>INSTITUTO de ARTES da UFRGS | ESTADO e PAÍS: Arte, Educação e Administração |
|---|---|---|---|
| | | | |
| **17. 02. 1900** | | | Criada a Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre no prédio do Ateneu Rio-Grandense |
| **1901**<br><br>**01 . 12 . 1901** | | | .Exposição Comercial e Industrial do Rio Grande do Sul com **Pavilhão Cultural.**<br>.Fundada a Academia Rio Grande de Letras sob a liderança de Olinto de Oliveira[1873] |
| **17. 10. 1902** | | | Estréia no Theatro São Pedro a ópera 'Carmela' de Araújo Vianna[1874] |
| **1 . 03 . 1903**<br>**24 . 03 . 1903** | | | Quarta Exposição Coletiva de Artes Plásticas<br>Salão da Gazeta Mercantil de Porto Alegre[1875] |
| **21 . 11 . 1905** | | | . Lei nº53 art. 1º § 6 -do Rio G. do Sul: isenta de imposto de Indústrias e profissões os artistas e os artesões |
| **14. 02. 1906** | | | Criado o Conservatório Dramático Musical de São Paulo do qual Ma'rio da Andrade foi aluno e professor[1876]. |
| **29. 06. 1907** | | | Carlos Barbosa indicado como candidato do PRR para Presidente do Estado. |
| **25 . 01 . 1908** | | | Carlos Barbosa toma posse como presidente do Estado do Rio Grande do Sul |
| **08 . 04 . 1908** | | Designação da Comissão Central e Comissões locais do Instituto de Belas Artes. | |
| **10 . 04 . 1908**<br><br>**11 . 08 . 1908** | Libindo Ferrás recebe e aceita a designação para membro da Comissão Central | 'A Federação' publica o nominata da Comissão Central.<br>'Correio do Povo publica os nomes da Comissão Central e 60 comissões locais | |
| **22 . 04 . 1908** | | Reunião dos 25 membros da Comissão Central do Instituto de Livre Belas Artes, Constituição da Comissão Jurídica e eleição de **Olinto de Oliveira na Presidência do Instituto de B. Artes** | Aniversário de Carlos Barbosa |
| **23 . 04 . 1908** | | O 'Correio do Povo'(Róseo) publica na 1ª página a notícia e o detalhes da fundação do Instituto | |
| **30 . 04 . 1908** | | Parecer do advogado Plínio Alvim sobre a fundação do Instituo de Belas Artes, estrutura jurídica e tipo de Sociedade | |
| **01 . 05 . 1908** | | Encaminhada a 1ª contribuição pecuniária ao Instituto com 212 assinaturas | |
| **14 . 08 . 1908**<br>**22 . 08 . 1908**<br>**28 . 08 . 1908** | | .Aprovado o Estatuto do Instituto de Belas Artes<br>.Publicado o Estatuto na Federação | |

[1873] -Elvo Clemente «95 anos de academia»**Correio do Povo**. Porto Alegre Ano 102 nº 66 p.4 05.12.1996
[1874] - CAVALHEIRO LIMA, 1956, p. 90
[1875] - DAMASCENO 1971 p.
[1876] - Gazeta Mercantil, São Paulo, Ano LXXXI, **nº 22.109**, caderno Fim de Semana, 23/24.06.2001, pp. 1 e 2

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | .Registrado sob nº 90 a folha 25 no Registro Geral de Hipotecas | |
| **08.06.1909** | | Assinado o no cartório o aluguel do prédio na rua Senhor dos Passos n. 58 ( atual 248)[1877] | |
| **05 . 07 . 1909** | | Inaugurado solenemente o Conservatório de Música. Araújo Vianna é o diretor (1909-1912) | |
| **27 . 12 . 1909** | | Encerrado o ano escolar do Conservatório com 75 alunos matriculados | |
| **10 . 02 . 1910** | Libindo Ferrás propõe a fundação da Escola de Artes[1878] do Desenho. Ele se licencia da Comissão e assume a direção da Escola de Arte (1910-1937) | | |
| **03 . 03. 1910** | Instalado o curso de Escola de Artes com 3 disciplinas e com 7 alunos matriculados | | |
| **14 . 04 . 1910** | Fábio de Barros é contratado para aulas de História da Arte e Anatomia Artística. | | Campanha Civilista de Olavo Bilac |
| **1910** | Adquiridos a Vênus de Milo e Apolo de gesso por Olinto | | Inicia a obrigação dos exames vestibulares (exame de admissão) para os cursos superiores[1879] |
| **15. 03. 1911** | | | Instala-se a Universidade de Manaus[1880] (1911-1926) |
| **1911** | Matriculam-se 15 alunos na Escola de Artes: 8 na 1ª série e 7 na 2ª série. No final do ano estão matriculados 9 alunos. | Olinta Braga vai para a Europa com uma Bolsa da Câmara Federal | |
| **17. 05. 1911** | | Olinto de Oliveira passa procuração em Cartório a Francisco Chiaffitelli como procurador para contratar um professor em Paris[1881]. | |
| **15. 07. 1911** | Henri Penasse assina contrato em Porto Alegre com Olinto de Oliveira como professor de piano no Instituto[1882]. | | |
| **23. 03. 1912** | | | Instala-se a Universidade de São Paulo (1912-1917) , com 70 alunos matriculados em Belas Artes[1883] |
| **1912** | Matriculam-se 11 alunos: 5 na 1ª série; 2 na 2ª; 4 na 3ª série . Formada a Pinacoteca com 60 quadros. .Adquirido "O Cristo" de Antônio Parreiras por 700$000. | .No Conservatório matriculam-se 321 alunos .Criado o curso Superior de Solfejo e Princípios de Harmonia proposto por Henri Penasse | |

[1877] - Proprietário Willy Klapperd procurador Engelbert Hobbles *{ 012 }*
[1878] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA fl. 8.f
[1879] - Cunha, 1980, p. 171
[1880] - Cunha, 1980, p. 178
[1881] - Esse contrato foi assinado no Cartório de João Baptista Pereira Souto (Livro 262 fls.80) e no dia 19.05.1911 pelo Cônsul Lazare Debize da França em Porto Alegre e através desse instrumento foi contratado o músico Henri Penasse em Paris.
[1882] _ Henri Penasse se compromete a dar aulas no Conservatório de piano, solfejo, canto coral, violoncello e outras disciplinas além de participar dos exames, para receber 500$000 por mês até o dia 31/12/1912.
[1883] - Cunha, 1980, p. 181

| | | | |
|---|---|---|---|
| **04 . 11 . 1912** | | Eleita nova Diretoria da Comissão Central: **presidente Olinto de Oliveira** | |
| **19. 12. 1912** | | | Instalada a Universidade do Paraná |
| **01 . 03 . 1913** | 23 alunos matriculados na EA 20 no final. 05 são gratuitos[1884] | Restaurada a Comissão Central com 25 membros. **Olinto mantido presidente** | |
| **04 . 04 . 1913** | | Adquirido o prédio nº 58 da rua Senhor dos Passos(atual nº248) por 30:000$000 (trinta contos de réis)[1885] e pedida a contagem de tempo para a Diretoria a partir de 22 . 04 . 1912 | |
| **12 . 1914** | 22 alunos matriculados na EA 16 alunos no final[1886] | O arquiteto Bartel apresenta um rascunho-projeto de mais um andar no sobrado, adquirido em 1913, por 11:800$000[1887] | |
| **30 . 12 . 1914** | | O Secretário do Instituto, Ezequiel Ubatuba, é substituído por Fábio de Barros- médico, jornalista e palestrante | |
| **18. 03. 1915** | | | Decreto nº11.530 de Carlos Maximiliano Pereira dos Santos reorganiza o e ensino secundário e superior, Cria a cátedra[1888] |
| **1915** | Oscar Boeira é professor na Escola de Artes. Construi-se um andar para a Escola de Artes[1889] | Matriculados 200 alunos no Conservatório. Olinto de Oliveira manda publicar um prospecto do Instituto | |
| **08. 09. 1915** | | | Pinheiro Machado é assassinado no Rio de Janeiro |
| **16 . 03. 1916** | Matriculados 32 alunos na Escola de Artes[1890] | Elias Cirne Lima substitui Fábio Barros na Secretaria do Instituto | |
| **01 . 12 . 1916** | | Na previsão orçamentária de 1916 estavam destinados:<br>24:000$000 aos prof.s do Conservatório<br>5:000$000 aos prof.s da Escola | Lei Est. Nº 218 autoriza o governo do Estado a dispender 2:400$000 anuais na bolsa de 5 ano na Europa de João Fahrion. Devido a guerra a bolsa é renovada em 22 . 10 . 1920 pela Lei nº 255 |
| | | | |
| **17 . 09 . 1917** | .Começa a funcionar o **ensino noturno** (2ª, 3ª e 6ª feiras) com 10 alunos matriculados. Professores : Luis A. Freitas e Libindo | | 1º Greve Geral no Brasil |
| **05. 06. 1918** | | | Os Estudantes da Universidade de Córdoba desencadearam no dia 05 de junho de 1918 uma greve na sua Universidade. No dia 21 de junho de 1918 publicam o Manifesto elaborado por Deodoro Roca chamado todos os estudantes da América Latina |
| **19 . 07 . 1918** | Iniciam as aulas com Modelo Vivo. Ocorrem 45 aulas de Modelo Vivo durante o ano[1891] | | |

[1884] - Relatório de 1913 de Libindo Ferrás ao Presidente do Instituto
[1885] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA, fls. 11v e 12f
[1886] - Relatório de 1914 de Libindo Ferrás ao Presidente do Instituto
[1887] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA, fls. 13f e 13v e projeto assinado por Bartel do Arquivo do IA
[1888] - Cunha, 1980, p.167
[1889] - Prospecto do Instituto de Artes editado em 1951 na Administração Olinto de Oliveira
[1890] - Existe uma discrepância entre as Atas da CC-IBA e o Relatório de Libindo Ferrás. Esse último apresenta os seguintes números : Início 21 alunos; final = 18; aprovados= 13; reprovados = 05 alunos
[1891] - Relatórios de 1918 e 1919. Em 1918 são arrecadados 180$000 para pagar 45 aulas de Modelo

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1918** | Matriculados 12 alunos diurno e 12 alunos noturno | | |
| **09 . 09 . 1918** | | Eleita a Diretoria CC para 1918-1922: **Pres. Olinto de Oliveira**, Vice Benito Elejalde, Secr. Cirne Lima. Tesour. João Birnfeld , Conserv. João Maia[1892] | As aulas são encerradas em 28. 10 . 1918 de-<br>vido a 'Gripe Espanhola' |
| **13 . 03 . 1919** | .Olinto de Oliveira comunica a contratação de Eugênio Latour[1893]<br>. Estão matriculados 14 alunos no diurno e 14 no noturno.<br>. 163 horas-aula com Modelo[1894]<br>.Dois alunos concluem o curso superior: Francisco Bellanca e Júlia Boeira | | |
| **30 . 04 . 1920** | | Olinto de Oliveira comunica o seu afastamento da Presidência. Assume a **presidência Victor Bastian[1895]** | |
| **07. 09 . 1920** | | | Decret. **nº 1.434** de Epitácio Pessoa cria a Universidade do Brasil . |
| **1921** | 20 alunos matriculados na EA | 188 alunos matriculados no Conservatório. | |
| **04 . 10 . 1921** | | **Antônio Marinho Loureiro Chaves eleito presidente**[1896].<br>Ocupa o cargo até 04 . 10. 1925 | |
| **06 . 10 . 1921** | .Libindo Ferrás reconduzida a Direção da Escola de Arte.<br>. No currículo constam 'Estudos de Plein-Air', Desenho e Noções de Pintura | O presidente do Instituto nomeia Guilherme Fontainha diretor do Conservatório de Música[1897] | |
| **02. 1922** | | | Semana de Arte Moderna S Paulo |
| **28 . 03 . 1922** | | Aprovado pela Comissão Central o 1º Regulamento do Instituto de Belas Artes | 1ªs emissões de rádio no Brasil |
| **16. 04 . 1922** | .Francisco Pelichek, nomeado professor da Escola para lecionar, Noções de Pintura e Figura para o Curso Superior e Desenho de Gesso para o Médio.<br>. Bellanca leciona Desenho de Gesso para o Curso Preliminar[1898] | Na previsão de 1:050$000 para o mês de abril de 1922 na Escola estão destinados:<br>577$500 para Ferrás: docente e diretor;<br>350$000 para Francisco Bellanca e<br>122$500 para Francis Pelichek;<br>em maio, Pelichek deverá receber 245$000[1899] | |
| **05/06.07.1922** | | | Revolta do Forte de Copacabana |
| **25. 01. 1923** | | | Quinta posse de Borges de Mediros como governador |

[1892] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA, fl. 16
[1893] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA, fl. 16v
[1894] - Relatório de Libindo Ferrás de 1919. São arrecadados 694$000 para pagaras 163 horas-aula do Modelo.
[1895] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA fls. 17v e. Olinto de Oliveira aposenta-se da medicina e passa a residir no Rio de Janeiro.
[1896] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA fl. 18v
[1897] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA, fl. 20v
[1898] - CORTE REAL 1980 p.179
[1899] - Papeis de Marinho Chaves. No relatório de 1920, comentando o constrangimento, diante de Pedro Weingärtner, colocava como insuficiente a quantia de 450$000 como salário docente . Durante todo ano de 1922 Libindo recebe 5:670$000 mais 1:800$000 pela direção
Francisco Bellanca recebe 3:780$00 anuais (Corte Real, 1980 p. 179) qual nenhum artista iria lecionar na Escola

| | | | |
|---|---|---|---|
| **11 . 09 . 1923** | | Guilherme Fontainha viaja a Europa; Tasso Bolivar Corrêa o substitui[1900] | Revolução Federalista no Rio Grande do Sul |
| **31 . 10 . 1923** | | Fontainha relata sua viagem a Europa e sugere filiais do IBA no Interior[1901] | Início da Coluna Prestes no Rio Grande do Sul |
| **22 . 03 . 1924** | | Tasso Bolivar Dias Corrêa é nomeado professor de Piano no Instituto | |
| **02 . 1925** | Augusto Luis de Freitas exonera-se da Escola por incompatibilidade com Libindo Ferrás | | |
| **22.02.1925** | | Tomam posse na CC-IBA: Manoel André da Rocha, Rubens Barcellos, José Gertum, Eduardo Guimaraens, Lindomberto Rache Vittelo | |
| **24 . 05 . 1925**<br>**26 . 07 . 1925** | | | Inauguração e encerramento do **Salão de Outono** de Porto Alegre |
| **14 . 10 . 1925** | Libindo remete ofício a Diretoria da CC-IBA narrando o comflito com Luis Augusto de Freitas. Esse remete carta de demissão que é aceita com pesar.<br>. A Comissão Central aprova compra de quadro de Ângelo Guido por 1:000$000 com parecer favorável de Libindo Ferras | Eleito **Presidente José Carlos Parreira**, Vice: Carlos da Costa Bastos, Secretário: Renato Costa; Tes. Lindomberto Rache Vitello<br><br>. José Joaquim Andrade Neves demite-se da direção do Conservatório. Tasso Corrêa assume como Diretor provisório. | |
| **18. 10 . 1925** | | | Ângelo Guido Gnochi realiza palestra no Clube Jocotó |
| **22. 03 . 1926** | Aprovada a nova disciplina de Pintura. Libindo fica obrigado a apresentar até o dia 29 . 03. 1926 o programa da disciplina de Pintura[1902] | . A Comissão Central: destina 2:000$000 anuais para a disciplina de Pintura.<br>.Oferece 30$000 por aula dada para Fábio de Barros lecionar História de Arte<br>. Aprova 16:000$000 para a compra de dois pianos para o Conservatório | |
| **26. 03 . 1926** | | .Empossada nova diretora da Comissão Central eleita no dia 14 . 10 .1925<br>.Mansueto Bernardi eleito membro da Comissão Central | |
| **09. 1927** | | | Assis Brasil da Aliança Libertadora une-se ao Partido Democrático de São .Paulo |
| **07. 09. 1927** | | | Criada a Universidade de Minas Gerais |
| **16 . 12 . 1927** | O novo estatuto fixa, para a Escola, as áreas de Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes de Aplicação Industrial. | Aprovado o Novo Estatuto do Instituto:<br>. **Borges de Medeiros** membro honorífico;<br>. reconhece os 25 membros fundadores;<br>. estabelece a **Congregação docente** | 1ª Companhia Aérea do Brasil: VARIG |
| **25. 01. 1927** | | | Getúlio Vargas toam posse como governador do Rio Grande do Sul. |
| **1928** | !7 alunos matriculados na Escola : 4 novos.<br>2 professores: Libindo Ferrás e Francis Pelichek | 340 alunos matriculados no Conservatório : 90 novos | Reorganizada Aliança Libertadora sob o título Partido Libertador |
| **22 . 05 . 1928** | Com dois docentes, torna-se | O Presidente José Coelho Parreira com- | |

[1900] - Livro de Atas nº 1 da CC-IBA fl. 28v

[1901] - Fontainha e Tasso Corrêa põe em prática a idéia, criando em 10 de março de 1924, o Conservatório de Música de Rio Grande. Em 04 de dezembro de 1926 Tasso está oferecendo na revista Madrugada o seu curso em Porto Alegre.

[1902] - Livro de Atas nº 1 fls.33v -35v

| | | | |
|---|---|---|---|
| | inviável a Congregação da Escola, aprovada em 16.12.1927. | voca os docentes para comunicar-lhes a existência da Congregação aprovada em 16 . 12. 1927 pelo novo Estatuto | |
| **06. 1929** | | | Os políticos do Rio Grande do Sul unem-se ao redor da candidatura de Vargas |
| **09. 1929** | | | Minas, Paraiba e Rio Grande lançam o manifesto da Aliança Liberal redigido por Lindolfo Collor |
| **29. 08. 1929** | Declarado vago o cargo de Fábio de Barros: 1º professor nomeado de História da Arte | | |
| **16. 09. 1929** | | Mário Totta empossado como novo membro da Comissão Central. | |
| | | Eleito **Presidente João Fernandes Moreira**, Vice: João Carlos Machado, Secretário Renato Costa e Tesoureiro Lindomberto Rache Vitello[1903] | |
| **24 . 10. 1929** | | | Quinta feira negra:<br>Quebra da Bolsa de Nova York |
| **30 . 11. 1929** | Libindo abre uma exposição de Artes Plásticas no Foyer do Teatro S. Pedro. Aberto aos artistas locais e alunos do Instituto, recebendo ajuda do Estado e da Prefeitura[1904]. | | |
| **14 . 07. 1930** | | | Lançado o programa da Federação Acadêmi- ca de Porto Alegre para a criação da Univer- sidade de Porto Alegre |
| **10. 07. 1930** | | O Estado doa ao Instituto de Belas Artes pelo Decreto nº 3.396 um terreno entre a rua Riachuelo nº 1285 até a rua Jerônimo Coelho[1905] | |
| **26. 07. 1930** | | | Assassinato de João Pessoa |
| **26. 09. 1930** | | Aprovada a construção do novo prédio para o Instituto entre a rua Riachuelo nº 1.285 até a rua e Jerônimo Coelho.<br>A Congregação dos Professores do Conservatório de Música encaminha a Comissão Central várias solicitações.[1906] | |
| **27. 09. 1930** | | | Aprovado o programa da Federação Acadêmica de Porto Alegre lançado em 14.07.30 |
| **03 a 24 de out. de 1930** | | | **Revolução de 1930 coloca Getúlio Vargas no poder** |
| **03. 11. 1930** | | | Getúlio Vargas investe-se como 'Chefe do Governo Provisório'. |
| **14. 11. 1930** | | | Pelo Decret. 19.402 criada uma Secertaria de Estado com a denominação de Ministério da Educação e Saúde Pública[1907] |
| **08. 12. 1930** | | | Lúcio Costa nomeado Diretor da ENBA Renuncia em setembro de 1931 |
| **30. 12. 1930** | | | Pelo Decret. 19.547 Cassada a autonomia |

[1903] - Livro de Atas nº 2 da CC-IBA. fl. 18v

[1904] - KERN, 1981 p. 48

[1905] - Esse terreno estava no espaço do pretendido para construção Centro Cívico do Rio Grande do Sul do qual o Instituto faria parte. Posteriormente há o projeto de um prédio no local. Irá ganhar um projeto para a escola de Bailados dentro do projeto da Universidade de Artes. Na sessão nº 187 do C.T.A ocorrida em 25.02.1960, este terreno está cedido para uma garagem. Depois de passar a administração da Universidade é alienado. Permanecendo ainda como garagem em 1999.

[1906] - Livro de Atas nº 2 da CC-IBA, fls. 22v e 23 f

[1907] - Ficaram dependentes do novo ministério, entre outros,: a Escola Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional de Música , a Escola Normal de Arte e Ofícios Wenceslau Braz. O decreto é assinado por Getúlio Vargas e Oswaldo Aranha.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | da Universidade de Minas Gerais. |
| **1931** | | | Salão Modernista organizado p/ Lúcio Costa.<br>Fundação do Núcleo Bernardelli na EBA |
| **05. 01. 1931** | | | Pelo Decret. 19.560, regula e organiza a '**Secretaria do Estado do Ministério de Educação do Ministério da Educação e Saúde Pública**'[1908] |
| **26. 01. 1931** | | | Pelo Decret. nº 19.627, dissolve o 'Conselho Superior de Belas Artes'[1909] |
| **11. 04. 1931** | | | Decretos Federais legislam sobre a Universi-<br>dade Brasileira: Reforma Francisco Campos:<br>Decret. nº 19.850: 'Cria o Conselho Nacional de Educação ( 8 artigos )<br>Decret. **Nº 19.851**: **'Dispõe que o ensino no**<br>**Brasil obedecerá de preferência ao sistema universitário**'. (XIV títulos 116 artigos).<br>Decret. Nº 19.852: 'Dispõe sobre a organiza-<br>ção da Universidade do Rio de Janeiro"<br>(328 art.s + expos. de motivos) |
| **14. 07. 1931** | | Inaugurada a Sala Beethoven (rua dos Andradas nº 1133, Porto Alegre) com a participação de docentes do Instituto[1910]. | |
| **03. 08. 1931** | | | Decreto Fed. Nº 20.272 – Cria a Universidade Técnica do Rio Grande do Sul |
| **09. 1931** | | | Lucio Costa renuncia a direção da ENBA.<br>Assume Arquimedes Memória até Jan 1937. |
| **15. 10. 1931** | | Constituída comissão para reformar os Estatutos do Instituto de Belas Artes.<br>Em especial no aspecto didático | |
| **17. 10. 1931** | | | Decreto nº20.530 federaliza a Faculdade de Medicina de Porto Alegre |
| **06. 05. 1932** | | Aprovado novo Regimento do IBA | |
| **03. 06. 1932** | | Instala-se o "Grêmio dos Estudantes do Conservatório de Música"[1911] | |
| **16 . 05. 1932** | | A Congregação do Conservatório de Música[1912] aprova o Estudo da adaptação do Instituto ao regime universitário brasileiro conforme o Decret. Federal nº 19.851 e o remetem a CC-Instituto de Belas Artes[1913] | |
| **09. 07. 1932** | | | Revolução Constituciionalista de São Paulo |

[1908] - Cap. XII, art. 97 - "*O Departamento Nacional de Ensino terá sob sua imediata dependência os seguintes estabelecimentos instituto e repartições: I - Universidade do Brasil, II - Escola Superiores Federais localizadas nos Estados, III - Escola Nacional de Belas Artes, IV - Instituo Nacional de Música...*"

[1909] - Instituído pelo Decreto nº 11.749 de 13 . 10 . 1915 que se resumia na organização das Exposições Gerais de Belas Artes e repassava para o Diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

[1910] - Diário de Notícias, 16. 07. 1931

[1911] - Livro de Atas nº 2 da CC-IBA fls.33f e 33v . O fato havia sido comunicado no dia 03 . 05 à CC-IBA

[1912] - O documento é assinado pelo professores Tasso Corrêa, Antônio Corte Rela, Olinta Braga, Nair Sgrillo, Célia Lassance e Assuero
Garritano e é dirigido ao presidente do Instituto, João Fernandes Moreira

[1913] - Livro de Atas nº 2 da CC-IBA fls. 32v e 34v. A Comissão Central constitui uma comissão, para o tema formada pelos Desembargadores
Manoel André da Rocha e Raymundo Vianna além do Dr. Mário Totta.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **27. 05. 1933** | | | Criada a Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo |
| **06. 07. 1933** | | | Decret Fed. Nº 22.897. Muda a designação de Exposições Gerais de Belas Artes para Salão Naciuonal de Belas Artes e cria o Conselho Nacional de Belas Artes[1914]<br>Organiza o Curso de Arquitetura na ENBA |
| **10. 10. 1933** | | Eleito **Presidente João Carlos Machado** Vice Frederico Dähne, Secr. Renato Costa, Te-<br>soureiro Lindomberto Rache Vitello[1915] | O Presidente Roosevelt organiza o New Deal nos Estados Unidos |
| **24. 10. 1933** | | Tasso Corrêa ataca violentamente a Comissão Central no Teatro São Pedro[1916] | |
| **25. 10. 1933** | | Tasso Corrêa é desligado pelo presidente do Instituto João Fernandes Moreira | |
| **26. 10. 1933** | | **João Carlos Machado** toma posse como novo presidente do Instituto.<br>Trata-se do caso de Tasso Corrêa | |
| **09. 11. 1933** | | A Comissão Central comuta a pena imposta pelo presidente anterior em advertência e quinze dias de suspensão | |
| **25. 01. 1934** | | | Decreto Lei nº 6.283 do Estado de São Paulo, funda a Universidade de São Paulo USP. Governador Sales de Oliveira |
| **17. 05. 1934** | | .A Congregação do Conservatório assina nova proposta de Estatuto para Instituto<br>.A Comissão Central designa nova co - missão para reformar os Estatutos. | |
| **20. 11. 1934** | | | Decreto Est. nº 5.755 cria a Universidade de Porto Alegre (UPA). Conta com três faculdades, duas escolas e um único Instituto |
| **28. 11. 1934** | | | Decreto Est. nº 5.758 modifica o de nº 5.755 |
| **03. 12. 1934** | | | Decreto nº 5.765 nomeia reitor a Manoel André da Rocha |
| **15. 02. 1935** | | Reunião da Comissão Central para deliberar sobre o ingresso do Instituto de Belas Artes à Universidade. Delega-se a tarefa ao presidente João Carlos Machado que não compareceu à reunião | |
| **17. 02 . 1935** | | Pio de Almeida registra ao pé da página da ata do dia 15.02. 1935 sua inconformidade com a integração do Instituto na UPA | |
| **29. 04. 1935** | | As atas registram que o presidente João Carlos Machado mudou-se de Porto Alegre.<br>Elege-se Manoel André da Rocha como presidente. Esse a repassas a **José Carlos Parreira** | |
| **01.06.1935** | | | Criado o Diário Oficial do RS no lugar da A Federação que volta a circular como n º 1[1917] |
| **15. 09. 1935** | | | Manoel André da Rocha nomeado Reitor de Universidade de Porto Alegre |

[1914] - Decreto nº 22.897 de 06/7/1933. Art. 39 cria o Conselho Nacional de Belas Artes e Art, 44 Salão Nacional
[1915] - Livro de Atas nº 3 da CC-IBA fl. 5f
[1916] - Tasso Corrêa , paraninfo da turma de formandos de Piano, denuncia a incompetência da Comissão Central no Campo Artística.«Conservatório de Música» **Diário de Notícias**. Porto Alegre/RS 25/10/1933 p.4
[1917] «A Federação» In Letras & Livros **Correio do Povo** ano III, **n.121**, Porto Alegre 07.01.1984

| | | | |
|---|---|---|---|
| **19. 07. 1935** | | Nova reforma do Estatuto para a inclusão do IBA na UPA. | |
| **20 . 09 . 1935** | | | Exposição do Centenário Farroupilha. Walter Spalding é responsável pelo pavilhão Cultural é o atual Instituto de Educação Flores da Cunha. Angelo Guido é o curador da Exposição de Artes Plásticas[1918] |
| **01. 1936** | | | Lei Federal dispondo sobre Universidade |
| **10. 03. 1936** | | | Decreto Fed. Nº 679 ?.reconhece a Universi-<br>dade de Porto Alegre (UPA) |
| **30. 03. 1936** | | O IBA é incluído na UPA. Só existe uma verba genérica para o Instituto. Os docentes são omitidos para pagamento | Decret. Est. Nº 6.194 cria a "Faculdade de Educação, Ciências e Letras" (Filosofia) na Universidade de Porto Alegre. |
| **01. 04.1936** | | | O Desembargador **Manoel André da Rocha**<br>Assume como 1º Reitor da UPA. |
| **16. 04. 1936** | | Tasso Corrêa tem assento na reunião do CONSUN da UPA presidido por Manoel André da Rocha | |
| **27. 04. 1936** | | Decret. Est. nº 6.193 nomeia Tasso Corrêa como diretor do IBA no lugar do presidente da Comissão Central do IBA | |
| **15. 05. 1936** | .Ernani Dias Corrêa é contratado como prof. Interino de Arquitetura Analítica[1919].<br>. Ângelo Guido é contratado como prof. Interino de História das Artes e Estética. | | |
| **1936** | | | Iniciam as obras do novo prédio do MEC |
| **28. 05. 1936** | Iniciam as aulas de Arquitetura Analítico com Ernani Corrêa | | |
| **30. 05. 1936** | Iniciam as aulas de História da Arte com Angelo Guido | | |
| **13. 01. 1937** | | | Criado o Museu Nacional de Belas Artes e Extingue o Conselho Nacional de Belas Artes<br>Passando as suas funções para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN)[1920] |
| **01. 1937** | | | Lucílio de Albuquerque diretor da ENBA até<br>março de 1938 |
| **1937** | . João Fahrion ingressa como docente na Escola de Arte<br>. Fernando Corona é convidado para prof. De Escultura, aceita, mas vai trabalhar no Rio. | | |
| **18. 07. 1937** | | Antônio Corte Real no Rio de Janeiro para estudar os modelos do<br>. Instituto Nacional de Música e<br>. Escola Nacional de Belas Artes | |
| **30. 09. 1937** | | | Decret. Est. Nº 6.753 integra o Colégio Universitário a UPA. Mais adiante o |

[1918] - KERN 1981 p. 51
[1919] - Pasta funcional de Ernani Dias Corrêa - Arquivo do IA-UFRGS
[1920] - Art. 130 da Lei nº 378 de 13.1.1937

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | Ginásio Júlio de Castilhos também é integrado. |
| **30. 10. 1937** | | Lei Estadual nº 781 cria cargos e fixa despesas para o Instituto de Belas Artes | |
| **03. 11. 1937** | | | Manoel André da Rocha renuncia a Reitoria: dificuldade na integração das diversas unidades da UPA;<br>. a UPA é subordinada a recém criada Secretaria de Educação e Saúde do RS, faltando autonomia |
| **10. 11. 1937** | | | Decretado **Estado Novo** por Getúlio Vargas |
| **16. 11. 1937** | | | Deixa de circular o jornal *A Federação*[1921] |
| **19. 11. 1937** | | | **1ª queima das bandeiras** dos Estados |
| **26. 11. 1937** | | | Assume o Reitor **Aurélio de Lima Py** até 25 . 04 . 1939 |
| **14. 01. 1938** | | Lei Est. nº.. confirma cargos e lei nº 7.162 fixa vencimentos aos docentes do curso superior de Música | |
| **25. 04. 1938** | O CTA trata como 1º problema o contrato dos professores:<br>.Maristany de Trias,<br>.José Lutzenberger e<br>.Fernando Corona.<br>Há grande divergência sobre esse último. | Começa a funcionar Conselho Técnico Administrativo (CTA) do Conservatório de Música com três membros, nomeados elo Governo Estadual mais o diretor Tasso Corrêa[1922] | |
| **16 . 06. 1938** | | Aprovado o Regulamento do Instituto como integrante da UPA. (Livr. I, fl. 8v.) | |
| **11 e 12. 1938** | Inscrevem-se para concurso:<br>21.11 : Ângelo Guido;<br>08.12 : Fernando Corona<br>10.12 : José Lutzenberger e<br>Luiz Maristany de Trias<br>Pagando<br>300$000[1923] | | O Reitor Aurélio Py relata negativamente a situação do Instituto de Belas Artes ao governo estadual[1924] |
| **22. 12. 1938** | | | Crida pelo IIº Congresso de Estudantes a União Nacional de Estudantes UNE |
| **05. 01. 1939** | | | Decreto Estadual nº 7.672, "desanexa da Universidade de Porto Alegre, o Instituto de Belas Artes e dá outras providências".[1925] |
| **06. 01. 1939** | | Auto-extinção da Comissão Central do Instituto de Belas Artes, repassando a responsabilidade e propriedades para as Congregações dos Docentes[1926] | |
| **16. 01. 1939** | Sessão do CTA trata da criação dos cursos técnicos de Arquitetura e Artes Plásticas[1927] | 1ª sessão do CTA com presenças dos docentes das Artes Plásticas, Ângelo Guido, Fernando Corona e João Fahrion | Tasso Corrêa no Rio de Janeiro para tratar da aprovação dos dois cursos do Instituto de Belas Artes |
| **03. 1939** | Começam os cursos técnicos de Artes Plásticas e Arquitetura. Esse tem 12 alunos entre eles Iberê Camargo | | |

[1921] - «A Federação» In Letras & Livros **Correio do Povo** ano III, **n.121**, Porto Alegre 07.01.1984
[1922] - O livro nº 1 do CTA é aberto no dia da reunião. Tasso Corrêa preside, Oscar Simm, Antônio Corte Real e Nair Sgrillo, todos do Conservatório de Música, são nomeados pelo Governo Estadual
[1923] - Livro Borrador de 1938 - 1939
[1924] - Anuário da UPA de 1938 p. 726
[1925] - Diário Oficial de 09 . 01 . 1939
[1926] - Livro de Atas nº 3 da CC-IBA fls. 14f e 14v encerrando esses três livros de Atas
[1927] - Livro de Atas nº 1 do CTA fls. 15v até 17f

| | | | |
|---|---|---|---|
| **03. 04. 1939** | | Dante Laytano oferece-se para lecionar gratuitamente Folclore (Livro I, fl...26v ) | |
| **25. 05. 1939** | O C.T. A aprova a comissão organizativa do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul indicando Ângelo Guido. Ernani Dias Corrêa, João Fahrion, Luis Maristany Trias | | |
| **29. 05. 1939** | | | Assume o **Reitor Ary de Abreu Lima**. Até 18 . 08 .1941 |
| **03. 11. 1939** | O C.T.A. indica Ernani Dias Corrêa e José Lutzenberger para júri do Iº Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul | | |
| **1939** | | | Criação do **D.I.P**.: Departamento de Imprensa e Propaganda |
| **15. 11. 1939** | Iº Salão do Instituto de Belas Artes para celebrar os 50 anos da proclamação da República. | | |
| **27. 12. 1939** | | | Criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) |
| **1940** | O Curso de Artes Plásticas possui curso preparatório para o Vestibular | Olinta Braga se aposenta e se dissolve a sua turma de Canto (Livro I, fl. 40f.) | |
| **10. 06. 1940** | O C.T.A registra a homenagem que o I.B.A recebeu no Rio de Janeiro no Salão de Maio.<br>Recebe um oficio da Prefeitura que regula e autoriza as despesas do 2º Salão de Belas Artes (Livro I, fls. 41v e 42f) | | |
| **17. 07. 1940** | | Lançada a Campanha pró novo prédio.<br>O CTA institui categorias de contribuidores : Legião Pró-Construção e Legião de Benfeitores de Honra e Beneméritos (Livro de Atas nº I, fls. 42f-43f) | |
| **12. 10. 1940** | O C.T.A escolhe o júri do IIº Salão de Belas Artes; Oscar Boeira, Ernani Dias Corrêa, José Rasgado Filho, Fernando Corona e José Lutzenberger.<br>Não participação da escultura.<br>(Livr. nº II Atas do C.T.A) | | |
| **11. 1940** | IIº Salão de Belas Artes | | |
| **19. 12. 1940** | | O Instituto de Belas Artes não consta nos estatutos da UPA do Decr. Nº 6.627[1928] | Decr. nº 6.627 "reconhece os estatutos da Universidade de Porto Alegre depois de ouvido o Conselho Nacional de Educação"[1929]. |

[1928] - A justificativa era de "não estar no gozo das regalias do reconhecimento federal" in SILVA 1992 p. 47

[1929] - Esse documento prescreve:

*. manter o ensino superior dos institutos que a compõe, e bem assim qualquer outra modalidade de ensino que se torne necessária à plena realização de seus objetivos;*

*. promover a realização da pesquisa científica nos diferentes setores culturais em que se desdobra o ensino que ministra;*

| | | | |
|---|---|---|---|
| **30 . 04 . 1941** | | O Conselho Nacional de Educação aprova por unanimidade os dois cursos mantidos pelo Instituto de Belas Artes | Centro de Belas Artes do Ceará |
| **20. 05. 1941** | | . Decr. Federal nº 7.197 "reconhece os cursos de Música e Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul" (D.O. de 07.10.1941) | |
| **25. 06. 1941** | | Apresentado ao C.T.A o projeto do novo prédio (Livro II Atas do C.T.A, fl 1v) | |
| **08 . 1941** | | O Instituto de Belas Artes muda-se para a rua da Praia nº 1.511 1º andar | |
| **04. 09. 1941** | | Começa a demolição do antigo prédio do Instituto de Belas Artes | |
| **21. 09. 1941** | | José Lutzenberger convocado Pelo C.T.A indica a firma José Maria Carvalho para construção do novo prédio. (Livr. nº II Atas, fl.4f) | |
| **02. 10. 1941** | | Professores assinam no 5º cartório de Porto Alegre hipoteca de suas casas para leva Caixa Econômica Federal para levantar fundos para a construção do prédio do Instituto de Belas Artes[1930] | |
| **31. 10. 1940** | O C.T.A aprova viagens dos estudantes de Artes Plásticas. (Livr. II de Atas fl.5v) | | |
| **14 . 11. 1941** | | Lançamento da Pedra fundamental do novo prédio | |
| **03. 1942** | Iª Exposição Nacional de obras de Arte em benefício do Instituto de Belas Artes que rende 34.000$000 (trinta e quatro contos de reis) (Livr. II, fl.10) | | |
| **15. 04. 1942** | Contratado Benito Mazon Castañeda[1931] | | O C.T.A congratula-se com a posse do Reitor **Edgar Luiz Schneider** Admiinistra até 07. 09.1943 |
| **27. 05. 1942** | Por indicação do Conselheiro Ernani Dias Corrêa o C.T.A estuda a criação do Curso Superior de Arquitetura no I.B.A (Livr II p. 13f) | | |
| **23. 06. 1942** | Decr. Est. Nº 561 institui o Salão Estadual de Belas Artes. | | |
| **21. 08. 1942** | | | Brasil declara guerra ao EIXO |
| **15. 09. 1942** | | | O I. B.A envia dois alunos delegados ao Congresso da UNE no Rio de Janeiro |
| **23. 09. 1942** | 100 obras presentes para a 2ª exposição em benefício do Instituto de Belas Artes. | | |
| **12 . 04. 1943** | | | Oscar Machado propõe a Faculdade de Filo- sofia como centro da Universidade |
| **28. 04 . 1943** | | O Centro Acadêmico do Instituto de Ar- | |

*. promover a difusão das ciências e das letras e ainda realizar qualquer outras medidas que possa concorrer para o aperfeiçoamento do Ensino no país e o engrandecimento da cultura nacional*."

[1930] - Livro de Atas nº 2 do CTA fl.6 f

[1931] - Recebe 150$000 por 6 horas aulas noturnas. Livro de Atas nº 2 do CTA, fls. 10v e 11.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | tes(C.A.I.B.A.)passa denominar-se Centro Acadêmico Tasso Corrêa (CATC) [1932] | |
| **14. 06. 1943** | O C.T.A escolhe o júri do IIIº Salão de Belas Artes: Ângelo Guido, Luis Maristany Trias, Ernani Dias Corrêa, João Fahrion e Fernando Corona | | |
| **01. 07. 1943** | Inauguração do IIIº Salão de Belas Artes do IBA-RS. | Inauguração do novo prédio do Instituto de Belas Artes. Convida-se oficialmente a Castro Filho, Mário de Andrade e Lopes Gonçalves. | |
| **1943** | | | Inaugurado novo prédio do MEC |
| **23. 09. 1943** | | | Assume o Reitor **Antônio Saint-Pastous de Freitas** até 14.06.1944 |
| **04. 10. 1943** | | O CTA do IBA pede o reingresso na Universidade de Porto Alegre | |
| **29. 10. 1943** | | | Elpidio Pais reforça a posição de Oscar Machado e pede nova ordem após a Guerra. |
| **05. 01. 1944** | | CONSUN da UPA aprova a reincorporação do Instituto de Belas Artes[1933]. | |
| **10. 01. 1944** | | Moises Velhinho escreve artigo elogioso ao Instituto no Diário de Notícias | |
| **04. 02. 1944** | | Tasso Corrêa narra ao CTA que Pedro Grendene oferece terreno em Farroupilha ao Instituto para construção de uma Colônia de Férias para o Instituto de Belas Artes. | |
| **06. 1944** | Retrospectiva de artistas do Rio Grande do Sul no Instituto de Belas Artes | | |
| **15. 06. 1944** | O C.T.A registra a impossibilidade de realizar o IVº Salão devido a guerra impossibilitar o transporte. | O C.T.A. aprova a compra do terreno em Farroupilha | Assume o Reitor **Egydio Hervé**. até 07 . 12 .1945 |
| **21. 09. 1944**<br><br>**27. 09. 1944** | | Aprovados os Cursos Superiores de Arquitetura e de Urbanismo pelo CTA.<br>Aprovados na Congregação | |
| **30. 12. 1944** | | Decr.Lei nº 736 desincorpora o Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre | Decreto-lei nº 736 do Interventor Ernesto Dornelles confere autonomia a UPA modifi- cado pelo Decreto-lei nº 1.054 de 17. 01. 46 |
| **17. 01. 1945** | Aprovados pelo CTA os professores do Curso de Arquitetura. | | |
| **28. 02. 1945** | | | O Decreto Estadual nº 758 torna o ensino superior gratuito |
| **04 . 1945** | Vestibular para o Curso Superior de Arquitetura do IBA. | | |
| **07. 05. 1945** | Começa a funcionar o Curso Superior de Arquitetura do IBA. | | |
| **25 . 06. 1945** | | | A UPA cria o Departamento Cultural de Extensão Universitária da Faculdade de Filosofia. (Origem do DAD ) |
| **29. 10. 1945** | | | Decreto Lei nº 8.153 organiza Salão Nacional de Belas Artes |

[1932] - Livro de Atas do Centro Acadêmico Tasso Corrêa 1940-1945 fl 15f
[1933] - Publicado no Diário Oficial .. ... 1945 p.4

| | | | |
|---|---|---|---|
| **26. 11. 1945** | Decr. Fed. Nº 19.991"autoriza o funcionamento do Curso de Arquitetura e Urbanismo no Instituto de Belas Artes do RS"[1934] | | |
| **04 . 12 . 1945** | | O Decr. Lei Est. nº 976 "*reincorpora à Universidade de Porto Alegre o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul*" | |
| **05. 12. 1945** | O C.T.A. e a Congregação decidem manter com recursos próprios os seus cursos técnicos de Arquitetura, Música e Artes Plásticas. | | |
| **07. 12. 1945** | | | O reitor Egydio Hervé renuncia devido a intervenção do Estado pelo Decr. Lei nº 976 |
| **12 . 12 . 1945** | | Decr. Est. nº.s 1.002 e 1.017 regulam a situação financeira do Instituto | |
| **17. 12. 1945** | | | Decr. Lei nº 8.393 concede Autonomia A Universidade do Brasil |
| **24 . 12 . 1945** | | | Assume Reitor **Armando Pereira Câmara** em meio a crise dos dois cursos de Arquitetu-ra na Universidade (IBA e Engenharia). |
| **01. 01. 1946** | | Criados cargos docentes e técnico-admi-Nistrativos no IBA devido ao Decr. 976 | |
| **09. 01. 1946** | | | Comunicado ao CONSUN a desanexação do Instituto de Belas Artes pela UPA. |
| **21. 01. 1946** | | O Decr. Lei nº 1.058 "Altera o Decr. Lei nº 976 de 04.12.1945" tornando sem efeito a reincorporação do IBA a UPA | |
| **31. 01. 1946** | O C.T.A transforma o curso técnico de Arquitetura em curso técnico de Desenho e Decoração ( Livr. II, fl. 45f) | | |
| **02. 06. 1946** | O C. T. A. trata da realização do IVº Salão de Belas Artes | O C.T.A. aprova a criação do Museu estadual de Belas Artes incorporando-se, para tal, a parte superior par dos prédios da Rua Senhor dos Passos. | |
| **13. 07. 1946** | | | O Reitor Armando Câmara cria Comissão para estudar a reincorporação do IBA a UPA |
| **17. 07. 1946** | | | Nomeada comissão na UPA para estudar a reincorporação do Instituto a UPA |
| **31. 08. 1946** | | | Criado o Conselho Estadual de Educação e Cultura[1935]. |
| **06.09.1946** | | Tasso Corrêa é nomeado membro do Conselho Estadual de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul[1936] | |
| **13. 11. 1946** | | | O CTA da Escola de Engenharia manifesta-se favorável a presença do IBA a URGS |
| **28. 03. 1947** | Aprovado pelo CTA o Curso de Urbanismo no Instituto de Belas Artes apoiado no Decreto | | |

[1934] - Decreto Federal nº 19.991 de 26.11.1945 publicado no Diário Oficial no dia 28 . 12 . 1945

[1935] - Decreto nº 1.163 de 31.08.1946 do Interventor Federal do Rio Grande do Sul, publicado no Diário Oficial do Estado no dia 02.09.1946

[1936] - Decreto nº 2.018 de 06.09.1946 do Interventor Federal do Rio Grande do Sul, publicado no Diário Oficial do Estado no dia 10.09.1946

| | | | |
|---|---|---|---|
| | -Lei nº 19.991 de 21.11.1945 | | |
| **24. 04. 1947** | O C.T.A. propõe a criação no I.B.A do Serviço de Levantamento do Patrimônio Artístico e Particular do Estado | | |
| **21. 08. 1947** | | No CTA-IBA previstas dificuldades na reincorporação do Instituto na Universidade . aprovada a ampliação do prédio.Museu, Anfiteatro...conforme projeto de Corona | |
| **13. 11. 1947** | O C.T.A. felicita o professor de 'Arquitetura Brasileira' Jorge Machado Moreira pelo fato de seu projeto para o Hospital de Clínicas da URGS vencer concurso internacional de Lima. | | |
| **14. 11. 1947** | | O Correio do Povo publica matéria sobre o projeto do Instituto: novo prédio; autonomia e. **Universidade de Arte** | |
| **20. 11. 1947** | Alice Soares, Dorothéa Pinto da Silva, Alice Brügmann, Cristina Balbão e Leda Flores expõe Escultura e Pintura na Galeria Correio do Povo como 1ª alunas formadas no I.B.A sob a nova administração. | | |
| **19. 02. 1948** | O C.T.A recebe a notícia de Porto Alegre iria sediar o II Congresso de Arquitetura do Brasil por sugestão de Eduardo Corona (Livro II . fl .81) | | |
| **24. 02. 1948** | | O C. T.A. autoriza o Diretor a convocar quando achar conveniente o representante dos estudantes. O estudante comparece pela 1ª vez no dia 05.06.1948 (Livr. II fls.82f e 84v) | |
| **19. 03 . 1948** | Fundada a seccional do RS do IAB no IBA. Eleito Ernani Dias Corrêa como Presidente | | Criados o MAM de São Paulo e MAM do Rio de Janeiro |
| **24. 04. 1948** | | | Fundado o "35 CTG" |
| **05. 06. 1948** | | Os estudantes do IBA-RS participam pela primeira vez no CTA[1937] | |
| **07. 07. 1948** | | | Armando Câmara cria pela Portaria nº 220 da Reitoria da URGS *"Art. 1º - O Departamento Cultural da Universidade do Rio Grande do Sul, diretamente subordinado à Reitoria".* |
| **07. 1948** | Prof. Cravotto, de Montevidéu, profere aulas sobre Grandes Composições nos cursos de Arquitetura e Urbanismo do IBA | | |
| **04. 12. 1948** | | Lei Est. nº 413 "reincorpora à Universidade de Porto Alegre o Instituto | |

[1937] - Livro de Atas nº 2 do CTA fls. 82 – 84v – sessão do dia 05.06.1948.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | de Belas Artes do Rio Grande do Sul " | |
| **13. 12. 1948** | | | O reitor Armando Câmara renuncia junto com grande parte dos membros do CONSU |
| **22. 02. 1949** | | | Assume reitor **Alexandre Martins da Rosa**.<br>Até 13 . 08 . 1952 |
| **14. 03. 1949** | | Tasso Corrêa preside o Conselho Técnico Administrativo com um novo mandato de três anos como diretor | |
| **13. 04. 1949** | Formatura dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo tendo como paraninfo Oscar Niemeyer[1938] | | |
| **04. 05. 1949** | | | O Reitor pleiteia a federalização da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS)<br>pelo ofício nº 1.542 |
| **10. 08. 1949** | | | Albert Camus realiza palestra no IBA-RS |
| **24 . 11 . 1949** | | | Ofício nº 3.751 suprime os cursos de Arquitetura do IBA e da Escola de Engenha-<br>ria para constituir Faculdade de Arquitetura |
| **10. 12. 1949** | | | Ofício nº 3.919 comunica ao Governo Estadual a federalização das Universidades do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais. |
| **1950** | | | 1ª Transmissão de TV TUPI São Paulo<br>Clube de Gravura. Vasco Prado – Scliar |
| **13. 04. 1950** | | O CONSUN da URGS examina o ingresso do IBA na Universidade | |
| **08. 05. 1950** | | | O Secretário de Educação do Rio Grande do Sul aprova a inclusão do IBA na URGS. |
| **04 até 31. 07. 1950** | Alice Soares viaja com os formandos para São Paulo e Rio de Janeiro. Assis Chateaubriand é o paraninfo da turma | | |
| **22-29. 8.1950** | | | III Semana Nacional de Folclore se reúne em Porto Alegre- CNF do IBECC-UNESCO |
| **01. 09. 1950** | | O IBA é incluído na URGS pelo Se-nado Federal | |
| **04. 12. 1950** | O Decr.Fed. nº 1.254 incluem os cursos de Pintura, Escultura e Música no sistema federal de ensino superior do MEC e da Diretoria do Ensino Superior e Supletivo dos sistemas estadual | | O Decr. Fed. Nº 1.254[1939] inclui a URGS no Sistema Federal do Ensino Superior.[1940]<br>**Ordena a criação da Faculdade de Arquitetura pela junção dos Cursos da Escola de Engenharia e do Instituto de Belas Artes** |
| **26. 12. 1950** | | | A Lei Estadual nº 1350 obriga o Estado a subsidiar a URGS |
| **16. 01. 1951** | O C.T.A. autoriza o contrato para cadeira de 'Composição Decorativa' do Prof Aldo Locatelli e como interino da cadeira de 'Pintura' a Prof Ado Malagoli | | |

[1938] - Livro de Atas de formatura do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes
[1939] - Publicado no Diário Oficial de 08 . 12 . 1950
[1940] - SILVA , 1992 p. 110

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1951** | | | Criado o CNPq.<br>1º Salão Nacional de Arte Moderna |
| **01. 02. 1951** | Contrato de Aldo Locatelli para assumir um cargo docente no Instituto feito por Tasso. | | |
| **28. 02. 1951** | Decr. Fed. Nº. 29.310 "concede o reconhecimento ao Curso de Arquitetura e Urbanismo (do IBA) e dá outras providências". | | |
| **1951** | Último ano do Curso de Arquitetura no Instituto de Belas Artes | | |
| **04. 04. 1951**<br><br>**20. 04. 1951** | | Aprovado o novo regimento do IBA pelo CTA – Instituto de Belas Artes<br>Regimento aprovado pela Congregação. Em vigor até 1963. | |
| **02. 08. 1951** | Morre José Lutzenberger | | |
| **06. 08. 1951** | O C.T.A. aprova a participação do I.B.A na 1ª Bienal de São Paulo | | |
| **16. 08. 1951** | | | O CONSUN da URGS reafirma parecer favorável ao reingresso do IBA à Universidade. |
| | | | Decr. Est. nº 2.396 transfere o patrimônio do Instituto à União[1941] |
| **20. 10. 1951** | Docentes e alunos do IBA expõe na 1ª Bienal d São Paulo a convite de Cecilo Matarazzo | | Inaugura a Iª Bienal de São Paulo. |
| **30. 10. 1951** | | O C.T.A. aprova a construção da segunda parte do prédio do I.B.A (Livr. Atas III fl.22v) | |
| **17. 12. 1951** | | OC.T.A. aprova a compra do terreno de 354,44 m2, no nº 256 da rua Sr. Passos por Cr$ 860.000,00 | |
| **27. 12. 1951** | | | Aprovado o projeto do Escudo da URGS do qual foi relator Bernardo Geisel. |
| **12. 08. 1952** | | | Assume o Reitor **Elyseu Paglioli**<br>vai até 12 . 04 . 1964 |
| **27. 11. 1952** | | Tasso Corrêa presta contas da construção do 2º prédio do Instituto de Belas Artes ( Livr III, fl.49v) | |
| **27. 03. 1953** | O C.T.A planeja o 4º Salão de Artes para acontecer em dezembro coincidindo com a inauguração do novo prédio. | | |
| **18. 04. 1954** | | | Salão Preto e Branco organizado por Iberê Camargo no Rio de Janeiro como protesto |
| **16. 09. 1954** | Celebrado o 10º aniversário do Curso de Arquitetura do I.B.A[1942] | | |
| **02. 05. 1955** | | | Salão Miniatura no Rio de Janeiro liderado por Iberê Camargo como protesto conta alto preço dos materiais |
| **18. 08. 1955** | | Tasso Corrêa reeleito pela Congregação do I.B.A. | |

[1941] - Publicado no Diário Oficial de 09 . 10 . 1951
[1942] - III Livro de Atas do CTA – reunião de 24.06.1954, f. 49v

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Nomeado pelo D. O. em 12.11.1955 | |
| **03. 12. 1955** | Abre o VIº Salão de Belas Artes do RS | | |
| **30. 04. 1956** | | O C.T.A implementa os preparativos para o Cinqüentenário do I.B.A em 1958 (Livro II, fl.72f) | |
| **25. 06. 1956** | | | A Congregação da ENBA através do seu diretor Calmon de Sá presta homenagem ao I.B.A-RS |
| **30. 06. 1956** | | | Voto de pesar do C.T. A pelo falecimento de **OLINTO de OLIVEIRA** |
| **20. 10. 1956** | O C.T. A fixa a data de 9 de novembro de 1956 para o VIIº Salão de Belas Artes do R.S. | | |
| **1957** | | | Começa a construção de Brasília<br>Lançado o Sputnik |
| **28. 05. 1957** | | O C.T.A lê o decreto que considera de utilidade pública o prédio ao lado de sua sede ( Livro III fl.82v) | |
| **22. 04 . 1958** | Inaugurado o Iº Salão Pan-Americano de Arte no Instituto de Belas Artes | Cinqüentenário do Instituto de Artes<br>Celebrado com o Iº Congresso Brasileiro de Artes | |
| **17. 10. 1958** | | Pelo Oficio nº 1086/58 Tasso Corrêa passa o seu cargo de Diretor à professora Alayde Pinto Siqueira | |
| **14. 11. 1958** | O C. T.A. coloca em dúvida a possibilidade de realizar o IIº Salão Pan-Americano de Arte | | |
| **27. 11. 1958** | | | O Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura Concede ao Instituto de Belas Artes a sua Medalha de Mérito ao I.BA-RS através do seu presidente Adolfo Morales de los Rios Filho |
| **28. 11. 1957** | | | Criado o Instituto de Belas Artes (IBA) do Estado da Guanabara pelo Lei Estadual nº 899[1943] |
| **12. 12. 1958** | | | Uma comissão da URGS faz uma avaliação completa sobre a situação do Instituto de Belas Artes-RS para ingressa na universidade. (C.T.A Livro IV fls.14v-16v) |
| **19. 12. 1958** | | Pelo oficio nº 1146/58 Alayde Pinto Siqueira passa a direção do I.BA-RS ao professor Ernani Dias Corrêa | |
| **04. 03. 1959** | | O professor Ângelo Guido preside como Diretor o C.T.A pela 1ª vez (Livro IV fl.18v ) | |
| **05. 03. 1959** | O CTA pede um projeto específico para a Pinacoteca e Museu do IBA (Livro IV fl.20f ) | | |
| **30. 04. 1959** | O 7º Departamento compreende as disciplinas<br>1.História da Arte (Ângelo Guido)<br>2. Pintura (titular Ado Malagoli)<br>3. Escultura (“ Fernando Corona)<br>4. Arte Decorativa (Locatelli) | O Instituto de Belas Artes é dividido em 7 departamentos de ensino pelo C.T.A em reunião de 30.04.1959[1944] | |

[1943] - SOUZA, 1996, p. 40

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 5. Modelagem (Corona e Luciene Sibour Cesar | | |
| **25. 02. 1960** | | O C.T.A comunica a incorporação do terceiro prédio do atual IA [1945] | |
| **18. 04. 1960** | Ainda não funciona o curso de gravura e a que se pretende instalá-lo no prédio incorporado em 25.02.1960[1946] | | |
| **21. 04. 1960** | | | Inauguração de Brasília |
| **09. 03. 1961** | C.T.A examina na 198ª sessão Pedido de aposentadoria de Ernani Dias Corrêa | | |
| 20-25.**08.1961** | | | Legalidade no Rio Grande do Sul |
| **28. 02. 1962** | | Ângelo Guido preside como diretor sua última sessão(210ª) do C.T.A | |
| **14. 03. 1962** | | Aurora Desidério preside a sua 1ª sessão (211ª) do Conselho Técnico Administrativo | |
| **27. 06. 1962** | | A 215ª sessão do CTA discute a sua transformação em **Conselho Departamental do Instituto** em virtude da Lei de Diretrizes e Bases (nº 5692 de 11.08.1961) | |
| **12. 08. 1962** | | | Fernando Corona e Luis Carlos Maciel estão em Brasília e o Deputado Federal Florescêncio Abreu reclama da tribuna da Câmara o lento andamento do Projeto de Lei nº 1.373[1947] que regula o regresso do Instituto à Universidade |
| **20. 08. 1962** | | 1ª sessão do **Conselho Departamental do Instituto**. | |
| **03. 09. 1962** | Morre Aldo Locatelli | | |
| **30. 10. 1962** | Na sua 4ª sessão o Conselho Departamental aprova o Curso de Aperfeiçoamento, com caráter de Pós-Graduação, em dois anos em Pintura, Escultura, Arte Decorativa e Música (Canto) | | |
| **30. 11. 1962** | | Decr. Fed. nº 4.159[1948] o Instituto de Belas Artes é integrado na Universi-dade Federal do Rio Grande do SUL | |
| **25. 12. 1962** | | | Criada A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) pelo governo de Estado da Guanabara pelo Decreto nº 1443[1949] |
| **28. 12. 1962** | | O Instituto de Belas Artes passa a denominar-se Escola de Artes através de decisão da Congregação. | |
| **1963** | | | Brasil volta ao presidencialismo, através de Plebiscito |

[1944] - Livro nº V de Atas do C.T.A 175º sessão em 30 de abril de 1959
[1945] - Livro nº V de Atas do C.T.A 187ª sessão em 02 de fevereiro de 1960
[1946] - Livro nº V de Atas do C.T.A 188ª sessão em18.de fevereiro de 1960
[1947] - Relatado na 2ª sessão do Conselho Departamental do dia 06.09.1992
[1948] - Publicado no Diário Oficial de 04 . 12 . 1962 e assinado por João Goulart, Hermes Lima, Miguel Calmon e Darcy Ribeiro
[1949] - A ESDI foi regulamentada em 17.06.1963 pelo decreto estadual nº 03 da Guanabara - SOUZA, 1996, p. 36.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **11. 06. 1963** | | | Aprovado o Estatuto da Universidade no qual o Instituto consta com o nome de Escola de Belas Artes |
| **31. 03. 1964** | | | Golpe Militar no Brasil |
| **18. 05. 1964** | | | Assume o Reitor **José Carlos Fonseca Milano** até |
| **28. 11. 1968** | | | Lei nº 5.540 . Reforma da Universidade para adaptá-la ao golpe de 31.03.1964 |
| **11. 08. 1970** | Morre João Fahrion | | |
| **18. 09. 1970** | | Port. nº 824, da Reitoria: a Escola de Artes passa a integrar a Área de LETRAS e ARTES, denominar-se Instituto Central de Artes e cria os departamentos de:<br>. Arte Dramática (DAD);<br>. Artes Visuais (DAV) e<br>. Música [1950] | |
| **11.08.1971** | | | Lei n.º 5.692 de Diretrizes e Bases |
| **23.09. 1994** | | | Aprovado o Estatuto da UFRGS pelo Conselho Universitário[1951] |
| **22.12. 1995** | | | Aprovado o Regimento Geral da UFRGS pelo Conselho Universitário e pelo Conselho de Coordenação do Ensino e da Pesquisa[1952] |
| **20.12.1996** | | | Aprovação da Lei nº 9..394 de Diretrizes e Bases |

# FONTES

***Além dos documentos do Arquivo do Instituto foram usados para as datas:***


**CORTE REAL**, Antônio. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : UFRGS 1980

**CUNHA**, Luiz Antônio. **Universidade Temporã**. Rio de Janeiro : Brasiliense , 1980 294 p.
**180 anos de Escola de Belas Artes**: Anais do Seminário EBA. 180. Rio de Janeiro : UFRJ. 1997, 498 p

**DAW ADES**. Arte na América Latina. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 1997

**DURAND**, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo Perspectiva EDUSP, 1989, 307p.

Folder. **50 ANOS 1934-1984** Porto Alegre : UFRGS 1984 . 50p.

**KERN.** Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture "Moderne" au Rio Grande do Sul-Brésil**. Paris : Université de Paris I - Pantheon – Sorbonne, 1981, 435 f.

**MACHADO**, Antonio Carlos «Breve História do Partenon Literário»**Revista do Museu Júlio de Castilhos e Arquivo Histórico do Estado do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : SEC 1956 pp.111-125


[1950] - CORTE REAL , 1980, p. 200
[1951] - Publicado no Diário Oficial da União em 11 de janeiro de 1995
[1952] - Publicado no Diário Oficial da União em 30 de janeiro de 1996

**ROSSATO**, Ricardo. **Universidade nove séculos de história**. Passo Fundo : EDIUPF 1998 235p

**SILVA,** Pery Pinto Diniz et PEREIRA SOARES, Mozart - **Memória da Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1934-1964**. Porto Alegre : UFRGS, 1992, 234 p.

**SOUZA**, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia.** Rio de Janeiro : EdUERJ, 1996, p. 336p

**WINKELMANN,** Johannes Joachim**. História del Arte en la antiguedad**. Madrid :Aguilar, 1955 1285p