

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

TEMPO DE RUPTURAS

**O PERCURSO INICIAL DA ARTE ABSTRATA NO RIO
GRANDE DO SUL (1940–1960)**

DIEGO GROISMAN

Porto Alegre, dezembro de 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

TEMPO DE RUPTURAS
O PERCURSO INICIAL DA ARTE ABSTRATA NO
RIO GRANDE DO SUL (1940–1960)

DIEGO GROISMAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a Paula Ramos

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Augusto Avancini

Prof. Dr. Paulo Gomes

Porto Alegre, dezembro de 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Groisman, Diego da Silva

Tempo de rupturas: o percurso inicial da arte abstrata no Rio Grande do Sul (1940-1960) / Diego da Silva Groisman. -- 2017.

172 f.

Orientador: Paula Viviane Ramos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Arte abstrata. 2. Paulo Osório Flores. 3. Modernismo no Rio Grande do Sul. 4. I Salão Pan-Americano de Arte.. I. Ramos, Paula Viviane, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Lanço-me ao árduo desafio de agradecer em poucas linhas àqueles que foram tão importantes no desenvolvimento desse trabalho.

No dia em que efetuei minha matrícula no curso de História da Arte, minha ideia era fazer apenas uma disciplina, pois a faculdade não estava entre as minhas prioridades. A então coordenadora da época, que gentilmente recebia os alunos naquele primeiro dia, comentou, com a persuasão que lhe é característica, ao ver minha ficha de inscrição: “Faz todas as cadeiras, meu bem. Tu não vais te arrepender. Em quatro anos, tu serás historiador da arte”. Aqui estou, quatro anos depois, escrevendo os agradecimentos do meu Trabalho de Conclusão, que iniciam justamente por ela: Prof^a Paula Ramos. A quem agradeço por todas as aulas enriquecedoras, pelas correções criteriosas, por ter me agregado a projetos tão especiais e por ter me orientado com confiança e sensibilidade.

Faço um agradecimento especial aos membros da banca: Prof. Dr. Paulo Gomes, que acompanhou todo o processo de realização da pesquisa com especial dedicação, e Prof. Dr. José Augusto Avancini, a quem, além da honra de tê-lo como orientador de iniciação científica, pude desfrutar de toda sua erudição e de sua ampla coleção de livros. Agradeço a todos os professores do curso, em especial àqueles com os quais tive mais proximidade, cujos ensinamentos certamente me acompanharão por toda a vida: Eduardo Veras, Joana Bosak, Katia Pozzer, Blanca Brites, Mônica Zielinsky e Elida Tessler.

Agradeço à minha mãe, Regina, por todo apoio, pelas muitas horas que me escutou, e por ter sempre acreditado em mim; também a meu irmão, Sandro, a meu sobrinho, Lucas, a meu cunhado, Henrique, aos meus primos e primas, Milene, Zóia, Solis, Pedro, Victória e Marcelo, pela parceria e pelo carinho constantes.

Muito obrigado a todos os meus colegas do curso e meus amigos, principalmente a dois que, por caminhos distintos, contribuíram muito para que eu conseguisse realizar essa pesquisa: Anderson e Charlene.

Não posso deixar de agradecer à família de Paulo Flores, principalmente a suas filhas Virgínia, Lia e à sua viúva, Noemi, que foram extremamente disponíveis para me ajudar sempre que precisei.

Meu muito obrigado a todos os artistas e pesquisadores que me concederam entrevistas valiosas para execução desta pesquisa.

Por fim, faço um agradecimento especial ao Andrei, que teve participação direta na realização deste estudo, seja por me emprestar sua leitura atenta, seja por escutar minhas inquietações.

Dedico este trabalho à minha avó, Iolanda, que há tão pouco tempo deixou a vida.

RESUMO

A presente pesquisa discorre sobre o período inicial da arte abstrata no Rio Grande do Sul ao longo das décadas de 1940 e 1950. Apesar de encontrarmos veios abstratizantes nas paisagens de Iberê Camargo (1914–1994), é nas obras do artista porto-alegrense, Paulo Osório Flores (1926–1957), que são observados os registros inaugurais de uma pintura efetivamente abstrata no Estado. Em um ambiente pouco propício às inovações, este artista ganha especial relevo, por ter sido o único a explorar os padrões não figurativos durante toda a década de 1950. O ano de 1958 está inscrito como um marco histórico significativo: o público gaúcho, pela primeira vez, teve contato com uma quantidade expressiva de obras abstrato-geométricas no I Salão Pan-Americano de Arte, prevalentemente de artistas uruguaios discípulos de Joaquín Torres-García (1874–1949), pintor cuja influência também pode ser percebida na obra de Paulo Flores. Neste mesmo ano, uma de suas pinturas, *Passeio* (1954), foi adquirida pelo Margs, apenas quatro anos após a criação do museu, tornando-se a primeira obra abstrata de um pintor gaúcho a integrar o acervo de uma instituição pública no Estado. Através de entrevistas com artistas e pesquisadores, observação de obras e consulta a documentos presentes em acervos públicos, esta investigação se propõe a historicizar o período de instauração da arte abstrata no Rio Grande do Sul, destacando o pioneirismo de Paulo Osório Flores, assim como a importância do I Salão Pan-Americano de Arte.

Palavras-chave: Arte abstrata. Paulo Osório Flores. Modernismo no Rio Grande do Sul. I Salão Pan-Americano de Arte.

ABSTRACT

This study deals with the initial trajectory of abstract art in Rio Grande do Sul. Although in the early 1940s signs of a painting towards abstraction in the landscapes of Iberê Camargo (1914–1994) emerge, it is in the works of Paulo Osório Flores (1926–1957) that the inaugural records are observed of an effectively abstract painting in Rio Grande do Sul. In an environment averse to innovations, this artist gains special prominence: he has been the only one to explore the abstract patterns throughout the 1950s. In the course of abstract art in the southern scenario, the year 1958 is inscribed as a significant historical landmark, when the local public, for the first time, came into contact with an expressive number of abstract-geometric artworks during the I Salão Pan-Americano de Arte, prevalently by Uruguayan artists disciples of Torres-Garcia (1874–1949), painter whose influence can also be perceived in the work of Paulo Flores. In that same year, his painting, *Passeio* (1954), was acquired by Margs, and is probably the first abstract work of a gaucho painter to integrate the collection of a public institution in the State. Through interviews with artists and researchers, observation of works and consultation of documents present in public collections, this research proposes to structure the paths of abstract art in Rio Grande do Sul.

Keywords: Abstract art. Paulo Osório Flores. Modernism in Rio Grande do Sul. I Salão Pan-Americano de Arte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. O AMBIENTE ARTÍSTICO NO BRASIL E NO RIO GRANDE DO SUL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	14
2. PAULO OSÓRIO FLORES: UM ARTISTA EM BUSCA DE NOVAS VISUALIDADES	31
3. O I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE DE 1958: UM MARCO PARA A ARTE ABSTRATA NO RIO GRANDE DO SUL	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96
APÊNDICES	100
ENTREVISTA MARILENE PIETA	103
ENTREVISTA PAULO PORCELLA	111
ENTREVISTA REGINA SILVEIRA	122
ENTREVISTA VITÓRIO GHENO	126
ENTREVISTA VERA CHAVES BARCELLOS	134
ENTREVISTA LIA E NOEMI FLORES	137
ANEXOS	144

INTRODUÇÃO

A real motivação para escolha do tema desta pesquisa dentro de um universo de múltiplas possibilidades, como é o da história da arte, tardou a se mostrar com nitidez. A origem do meu interesse pela arte abstrata remonta a uma aula da disciplina de Historiografia da Arte II, ministrada pelo professor Eduardo Veras, quando lemos um texto do crítico de arte Clement Greenberg (1909–1994)¹, que reconhecia no Expressionismo Abstrato norte-americano o auge do modernismo – a culminância das rupturas iniciadas décadas antes com o processo de desenvolvimento da arte moderna. A ênfase da leitura “greenberguiana” a respeito da abstração, de certo modo, me estimulou a ponto de mobilizar minha curiosidade sobre este estilo, tão contrário ao modo como a arte se constituía de forma majoritária nos registros historiográficos até o século XIX: como mimese e representação do real – sempre tendo em mente que os movimentos de vanguarda do início do século XX já haviam distorcido e revolucionado os códigos de representação pictórica.

Fui educado, em grande parte, pela minha avó materna, cuja rigidez confrontava-se com meu temperamento inquieto. Aos poucos, a criança "arteira" (termo que cresci ouvindo sobre minha personalidade) foi dando espaço a um adulto comportado. Talvez o contraste – entre seguir as regras ou negá-las – tenha acentuado meu interesse por artistas engajados em romper com os padrões impostos pela sociedade. Esta pesquisa surge, basicamente, da curiosidade em conhecer mais a fundo os meandros do momento histórico do estabelecimento da arte abstrata no Estado, desvendando os elementos que abriram o caminho para este processo. A pesquisa não tem a pretensão de apresentar uma leitura totalizante dos percursos iniciais da abstração no Rio Grande do Sul, mas reunir elementos em torno de experiências e eventos protagônicos neste amplo e complexo processo, que incluem a obra de Paulo Osório Flores (1926–1957), artista vinculado ao pioneirismo na execução de obras abstratas no Rio Grande do Sul e o I Salão Pan-Americano de Arte, por sua importância na legitimação da arte abstrata no Estado.

A partir de uma panorâmica pesquisa sobre o tema, constatei que os percursos da arte abstrata, sob uma perspectiva geográfica, estão satisfatoriamente contemplados nos limites da historiografia da arte mundial na Europa e nos Estados Unidos – polos de difusão

¹ In: *Clement Greenberg e o debate crítico* / Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

artístico-cultural no mundo ocidental – por livros como *A arte abstrata*, de Dora Vallier, ou *História da pintura abstrata*, de Lean-Luc Daval, por exemplo. Em âmbito nacional, a produção abstrata vincula-se particularmente aos estados centrais, Rio de Janeiro e São Paulo, amparados historiograficamente nos registros de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, no livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, e de Almerinda Lopes, com *Arte abstrata no Brasil*.

Neste sentido, proponho uma analogia com a *Matrioska*², conhecido artefato russo, que ajuda a pensarmos as relações entre as escalas de recepção do abstracionismo. Na correlação com essas bonecas, o Rio Grande do Sul, representado pela menor delas, é caracterizado pela ausência de uma produção editorial que abranja os caminhos da abstração. A decorrência desta comparação me levou a formular o seguinte questionamento: não seria pontualmente no ambiente representativo de menor escala que o choque pela entrada de uma nova expressão pictórica seria mais significativo? Digo isto, porque penso que na Europa, Estados Unidos e mesmo nos maiores centros culturais brasileiros, mais familiarizados às inovações do campo artístico, as novas propostas seriam assimiladas e legitimadas com mais facilidade.

A arte abstrata, reiteradamente associada a um processo de ruptura e quebra de padrões, não raro, causou reações conflitantes durante seu período de estabelecimento em cada local; e quanto mais tradicional ou refratário às novidades for o ambiente, me parece que o estudo de caso ganha maior potencial em termos de significância para a compreensão das mudanças ocorridas nas artes visuais ao longo da história.

Apoiado nesta ideia, apresento, no primeiro capítulo, o ambiente artístico do Rio Grande do Sul, com suas características dominantes, a partir de posicionamentos críticos relacionados à implantação do abstracionismo, com o intuito de relativizar a distância entre as propostas modernizantes, representadas pela abstração, e os padrões vigentes, ligados a representações figurativas.

² *Matrioska* é caracterizada por reunir uma série de bonecas de tamanhos variados que são colocadas umas dentro das outras. Esta analogia surgiu a partir da observação de uma obra da artista Zoravia Bettiol (1935), *Rezar*, da série “Sentar, sentir, ser”, de 2016, que se utiliza do artefato para ironizar a situação política atual.

Neste caminho, um artista desponta como peça fundamental no transcorrer do processo de transformação gradual da pintura realista para abstração: Iberê Camargo (1914–1994), que, apesar de ter contestado a denominação, atingiu um resultado pictórico inegavelmente abstrato e, por isto, figura com frequência na lista de principais pintores deste estilo do Brasil. Entretanto, o personagem que surge de forma mais contundente na pesquisa é o artista Paulo Osório Flores. Pouco estudado, o pintor porto-alegrense desempenhou um papel importante no estabelecimento da arte abstrata no Rio Grande do Sul, por ser o primeiro a se aventurar por experimentações pictóricas de desconstrução da imagem e o único, dado que surge como uma das principais conclusões desta pesquisa, a explorar padrões abstratos durante toda a década de 1950. Por seu pioneirismo e vigor na busca por novas visualidades, dedico o segundo capítulo a este artista, a quem a modernidade no Rio Grande do Sul deve tributos.

O último capítulo contempla o I Salão Pan-Americano de Arte de 1958, que ocorreu junto ao I Congresso Brasileiro de Arte, em Porto Alegre. A importância deste evento se deve ao fato de que, pela primeira vez, o público gaúcho teve contato com uma quantidade significativa de obras abstratas, integrantes principalmente da comitiva do Uruguai e pelo efeito sobre a crítica do período, estimulando a aceitação do abstracionismo no campo das artes no Rio Grande do Sul.

A falta de registros historiográficos e fontes bibliográficas tornaram a tarefa de historicizar este período um desafio ainda maior. Neste contexto, as entrevistas tornaram-se fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Algumas, realizadas com artistas atuantes na época (Zoravia Bettiol³, Nelson Wiegert⁴, Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira e Paulo Porcella) e com a pesquisadora Marilene Pieta, foram úteis para subsidiar o conhecimento sobre o campo cultural e artístico do Rio Grande do Sul no período; outras, feitas com amigos e familiares de Paulo Flores (Vitório Gheno, Jorge Siritos de Vives⁵ e Noemi Flores), foram essenciais para desvelar dados sobre a vida e a obra do artista, sobre

³ Entrevista realizada em 30 de junho de 2017, no ateliê da artista; não foi gravada por solicitação da entrevistada.

⁴ Nelson Wiegert conversou comigo, informalmente, em janeiro de 2017, na cidade de Torres.

⁵ Entrevista realizada, por telefone, no dia 16 de setembro de 2017. Eu fui ao Rio de Janeiro para entrevistá-lo pessoalmente, mas Jorge havia sido hospitalizado dias antes, e não pode me receber.

o qual há certa lacuna historiográfica. Aquelas que puderam ser gravadas ou as realizadas por e-mail estão transcritas nos anexos deste trabalho.

Outra fonte primordial foram as pesquisas em acervos, sobretudo o Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA – UFRGS), em que tive acesso a uma farta documentação sobre o Salão Pan-Americano e aos cadernos de frequência do período em que Paulo Flores estudou no Instituto; outro acervo que me trouxe importantes registros foi o do Margs (CDP – Margs), onde, além de ter tido acesso às obras de Paulo Flores e a reportagens de jornais sobre o artista, pude consultar as correspondências que ele enviou à sua mãe, durante suas viagens a Minas Gerais, Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires.

Antes de prosseguir, recorro a elementos dos percursos do abstracionismo além das fronteiras do Rio Grande do Sul, que me parecem úteis no entendimento da instauração da arte abstrata em âmbito regional. Mesmo retrocedendo demasiadamente na história da arte mundial, sublinho as expressões imagéticas do paleolítico como os primeiros índices não-figurativos dos quais temos conhecimento. As inscrições rupestres, ainda que nunca tenhamos a desvendar a razão pela qual foram feitas, nos dão indícios de que os seres humanos sempre tiveram uma propensão à estilização das formas. Os períodos que seguem no transcorrer da história são marcados por uma profusão do uso de padrões abstratos em diversas manifestações de diferentes períodos, com grande destaque na cultura islâmica, em que o abandono da realidade é ditado por determinações religiosas.



Pintura rupestre em Pollurua, Peru, c. de 500 d.C.⁶

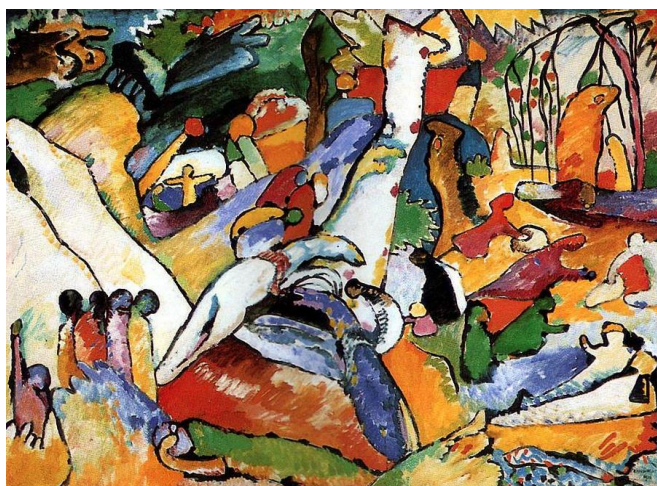
Porém, apesar de a gramática abstrata acompanhar a humanidade há milênios, foi apenas no início do século passado, a partir das inovações das chamadas vanguardas

⁶ Fonte: <http://www.rupestreweb.info/pollurua.html>

históricas, especialmente dos fauvistas e dos cubistas – considerados influências na produção de Paulo Flores –, que se desenvolveu o ambiente propício para a desconexão definitiva com a arte representacional.

Embora o Cubismo não fosse ainda uma arte abstrata, pois não rompera definitivamente com o referente externo, transpunha para as telas fragmentos dissimulados ou estilhaçados das coisas do mundo. Mas ao implodir, facetar e geometrizar as formas, o Cubismo abria amplas possibilidades de instauração da Abstração, considerando que ambas as vertentes surgiam em tempos quase concomitantes. (LOPES, 2010, p. 18)

Com as obras do artista russo Wassily Kandinsky (1866–1944), os padrões abstratos passaram a ser aplicados dentro de uma proposta intencional de desconstrução da figura, inaugurando assim a corrente artística abstracionista, da qual a obra *Composição II* representa a demarcação inicial do movimento.



Wassily Kandinsky (1866–1944)
Composição II, 1910⁷
Óleo sobre tela, 97,5 x 131 cm
Museu Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos

Transcorrer este percurso é importante, pois possibilita-nos observar que as correntes modernistas do início do século XX na Europa – com claros reflexos na produção sul-americana –, tinham como premissa a busca de uma referência nos códigos primitivos não ocidentais. Janson, por exemplo, diz que os artistas modernos “[...] sentiram-se atraídos pelas obras de arte não ocidentais por razões estéticas e ideológicas – em termos estéticos, a vanguarda considerou essas obras um meio de escapar à influência das tradições artísticas

⁷ Fonte: JANSON, 2010, p. 984.

ocidentais” (JANSON, 2010, p. 977). Podemos concluir, portanto, que Kandinsky tenha se utilizado, mesmo que indiretamente, de aspectos abstratos das culturas primitivas orientais ou mesmo de inscrições rupestres em suas obras. Fato é que, após as experiências plásticas do artista russo⁸, a arte abstrata, em suas várias manifestações, teve forte penetração no sistema das artes europeu, dando origem a diversos movimentos como o Concretismo, na Suíça, o Suprematismo e o Construtivismo, na Rússia, o Neoplasticismo, na Holanda e a Bauhaus, na Alemanha.

No Brasil, todavia, a chegada do abstracionismo como corrente artística ocorreu somente quatro décadas mais tarde, sendo assimilado por artistas visuais brasileiros no final dos anos de 1940. Antes disto, porém, vale observar que a artista Regina Gomide (1897–1973) já havia desenvolvido uma expressiva produção de tapeçarias com padrões geométricos nos anos 1920, inspirada pela tipologia da cerâmica Marajoara, o que nos traz sinais de que a entrada da abstração no Brasil se relaciona com padrões decorativos, porém situados à parte da “vanguarda” abstracionista.



Regina Graz Gomide (1897–1973)

⁸ Ainda sobre as influências deste artista, Clement Greenberg afirma que ele “[...] chegou à maturidade artística com um estilo que era uma combinação extremamente original de impressionismo e fauvismo. Instigado, para dizer o mínimo, pelo primeiro cubismo de Braque e Picasso” (GREENBERG, 2013, p. 135).

Sem título, 1920⁹
Tapeçaria em veludo e debrum de fio metálico, 144 x 127 cm
Museu de Belas Artes de Houston, Houston, Estados Unidos¹⁰

Saliento que o escopo desta pesquisa não são os resultados estéticos obtidos pelos artistas ao escolher o abstracionismo como forma de expressão. Interessa, sobretudo, abordar os caminhos que, no Rio Grande do Sul, levaram ao rompimento com códigos artísticos estabelecidos e os efeitos na recepção pública e nos limites do campo da história, teoria e crítica de arte.

1. O AMBIENTE ARTÍSTICO NO BRASIL E NO RIO GRANDE DO SUL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Como visto, a chegada do abstracionismo às artes visuais brasileiras ocorre de forma “atrasada”, se tomarmos como referencial o período de difusão na Europa. Entre as principais razões que explicam a descompasso temporal, desponta a forte tradição figurativa originária da escola francesa, que ainda predominava nas academias de arte brasileiras, regendo boa parte da crítica na primeira metade do século XX no Brasil. Neste ponto, vale referenciar o crítico e escritor Mario de Andrade (1893–1945), para quem a abstração representava um mecanismo de internacionalização da arte, em dissonância com seus ideais em busca por uma arte genuinamente brasileira; quase uma utopia, já que, a um país como o nosso, de colonização europeia, sobravam poucas chances para uma manifestação moderna nacional efetivamente autêntica. Ainda assim, no ensejo de estabelecer um projeto que superasse uma mera importação de fórmulas estrangeiras, e que possibilitasse a construção da identidade nacional, o crítico paulista acreditava ser importante aproveitar as inovações cubistas, porém mesclando-as aos signos de brasilidade.

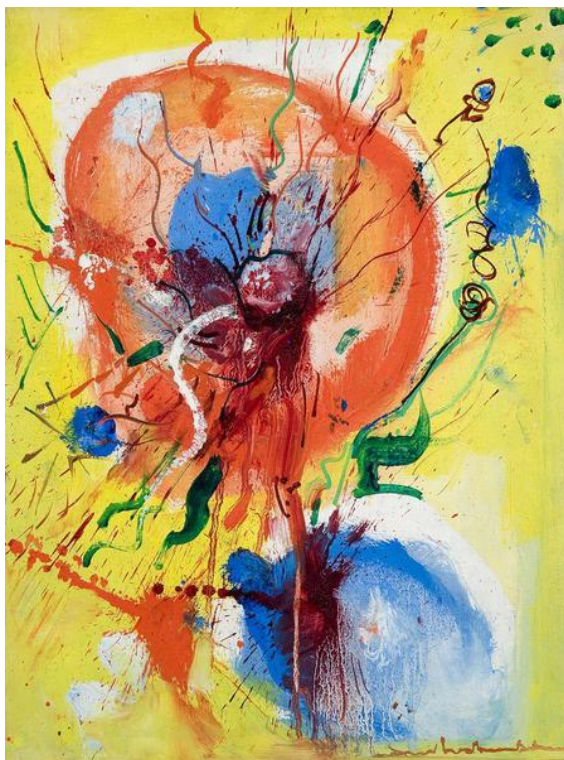
O projeto modernista imaginado pelo autor de *Paulicéia desvairada* tinha o objetivo de “[...] ser capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro” (ZILIO, 1982, p. 16). Portanto, a presença da figuração tornava-se fundamental em seu projeto. Em carta à Tarsila do Amaral escrita no ano de 1923, Mario escreve: “[...] cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio. Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias” (In: AMARAL, 2001, p. 75). Enquanto na Europa a arte abstrata já tinha sua posição

⁹ Fonte: www.itaucultural.org.br/pessoa24287/regina-graz, acesso em: 20/07/2017.

¹⁰ Até 2017, esta tapeçaria pertencia à Coleção Adolpho Leirner, que foi toda vendida para o Museu de Belas Artes de Houston.

consolidada, por aqui, os artistas brasileiros, na visão um tanto restrita de Almerinda Lopes, “continuavam a dirigir seus olhares para as linguagens passadistas, atestando o nosso atraso cultural e o descompasso com a modernidade” (LOPES, 2010, p. 29). Outro crítico de arte do período, Sérgio Milliet (1898–1966), também “condenava a aventura abstracionista como sendo ‘intelectualista’, ‘contorcionista’, ‘egoísta’” (In: ARANTES, 2004, p. 61). Cândido Portinari (1903–1962) e Di Cavalcanti (1897–1976), dois dos mais expressivos artistas brasileiros da primeira metade do século XX no Brasil, também foram fortes opositores da arte abstrata. Acreditando que o afastamento da visualidade reconhecível distanciaria o artista de sua realidade social. Di Cavalcanti, em pronunciamento de 1948, fala: “[...] hoje, quando se proclama como arte de nosso tempo o abstracionismo, o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo modernista, caminha-se numa rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a podridão” (In: AMARAL, 1984, p. 233). Compartilhando raciocínio crítico semelhante, Portinari, em um texto publicado na revista *Joaquim*, escreve sobre a sensibilidade na arte e diz que “há muito mais tragédia no *Fuzilamento de 3 de maio de 1808* de Goya, do que em toda a obra de Kandinsky” (In: AMARAL, 1984, p. 241).

É este ambiente hostil ao abstracionismo que o Brasil vive durante praticamente toda a primeira metade do século XX, sendo só a partir do final da Segunda Guerra Mundial que haverá algumas mudanças nesta conjuntura. Os Estados Unidos foram os grandes beneficiados com este conflito bélico, pois além de estarem no bloco vitorioso, tiveram seu território geográfico integralmente preservado; além disto, muitos artistas europeus haviam migrado para o país em fuga às guerras deflagradas, entre os quais, cabe destacar o alemão Hans Hofmann (1880–1966). Sobre uma exposição deste pintor de obras abstratas de 1946, o crítico Robert Coates (1897–1973) escreveu para o jornal *New Yorker*: “Ele é certamente um dos intransigentes representantes daquilo a que alguns chamam escola de pintura de salpicos e borrões e que eu, mais delicadamente, batizei de Expressionismo Abstrato” (In: HESS, 2005, p. 6).



Hans Hofmann (1880–1966)
Coração pulsante, 1946¹¹
Óleo sobre cartão, 16 x 12 cm
Galeria Michael Rosenfeld, Nova Iorque, Estados Unidos

Criada a principal vanguarda estadunidense, retornamos, automaticamente, ao nome de Clement Greenberg, a quem Rodrigo Naves (1955) define como “o mais importante crítico de arte norte-americano do século XX. Provavelmente não só dos Estados Unidos” (In: GREENBERG, 2013, p. 7). O crítico passa a ser um defensor fervoroso do expressionismo abstrato e desempenha um papel crucial na divulgação desta visualidade no mundo.

A experiência, e somente a experiência, me diz que a pintura e a escultura figurativas raramente atingiram mais do que uma qualidade menor nos últimos anos, e que a grande qualidade é atraída cada vez mais para o não figurativo. Não que a maior parte da arte abstrata recente seja grande; ao contrário, é ruim; mas isso ainda não impede que o melhor dela seja o melhor da arte de nosso tempo. E, se o abstrato for realmente empobrecedor, então esse empobrecimento agora se tornou necessário para a arte importante. (GREENBERG, 2013, p. 161)

¹¹ Essa é uma das obras expostas na mostra de 1946 na Galeria Mortimer Brandt. Fonte: <http://www.michaelrosenfeldart.com>, acessado em 20/07/2017.

Concordando com a importância do crítico, o pesquisador Artur Freitas reconhece que ele sustenta de forma coerente seus argumentos de que a “forma pura e a autonomia da arte são os únicos valores possíveis para história da arte recente” e que por isso “tornou-se o crítico mais importante do século XX ao construir um modelo de uma história ‘essencialista’ da arte moderna” (FREITAS, 2013, p. 36).

Nos anos 1950 e 1960, o Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) foi responsável pela difusão do expressionismo abstrato em nível mundial, como parte de uma estratégia política de propaganda norte-americana durante o período da Guerra Fria, com grande impacto na América Latina. Entre outras coisas, incluía o combate ao avanço do realismo socialista no ocidente, sendo o MoMA um dos grandes responsáveis por difundir aquela que ficou gravada como a primeira vanguarda americana (FREITAS, 2013; LOPES, 2010).

No Brasil, os efeitos deste movimento foram sentidos via Bienal Internacional de São Paulo, que teve papel decisivo na divulgação do abstracionismo no país; não sem enfrentar muitas críticas, como podemos constatar no pronunciamento do jornalista e crítico de arte Fernando Pedreira (1926):

Este verdadeiro truste internacional de arte chefiado por Nelson Rockefeller e que inclui, notadamente, como vimos, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o British Council (além do próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo ligado ao primeiro por um convênio) cuida agora de reforçar as suas bases no Brasil e de aumentar sua influência em nossos meios artísticos.¹²

Anos antes, já se podia notar uma movimentação que começava a dar abertura para a arte abstrata, correlacionada à arquitetura moderna, que, comparada às artes plásticas, foi mais tolerada no Brasil e, já no final da década de 1930, teve boa aceitação. A partir da construção de edifícios modernos que se utilizavam de formas valorizando linhas e planos, a arquitetura, da mesma forma que as artes decorativas, teve um papel de preparação do terreno para entrada da arte abstrata no país.

Uma forma pode ser significativa, bela, agradável para o espírito e para o olhar, mesmo quando não representa nada. Se esta eficácia da forma pura

¹² PEDREIRA, Fernando. *A Bienal: impostura cosmopolita*. Fundamentos, São Paulo (21): 14–5 de agosto de 1951 (In: AMARAL, 1984, p. 251).

surge dissimulada atrás da figuração, tanto na estatuária antiga, como na arte do Renascimento, há um domínio em que o seu poder se manifesta claramente: a arquitetura. Arte não figurativa, que o pensamento antigo dificilmente associava à arte, a arquitetura é a única, entre as formas do passado, que tem algum parentesco com a arte abstrata do século XX. (VALLIER, 1980, p. 15)

Com o final da Segunda Guerra, o trânsito entre o Brasil e a Europa foi facilitado, propiciando a presença de artistas estrangeiros, bem como as viagens de brasileiros àquele continente, o que acelerou o processo para que novas propostas artísticas tivessem visibilidade por aqui. Um artista considerado decisivo neste momento é o romeno Samson Flexor (1907–1971), que se estabeleceu em São Paulo, criando o Grupo Abstração (1951), tornando-se o pioneiro entre os abstracionistas que divulgaram esta tendência no Brasil (BRILL, 1990).

Nos últimos anos da década de 1940, a corrente abstracionista foi se firmando no país, tendo Waldemar Cordeiro (1925–1973), Ivan Serpa (1923–1973), Cícero Dias (1907–2003) e Antônio Bandeira (1922–1967) entre os brasileiros comumente associados aos precursores do estilo no país (COCCHIARALLE, 1987; LOPES, 2010). A este grupo, poderíamos acrescentar o artista Paulo Flores, que já em 1949, produzia obras de caráter abstrato.



Paulo Flores (1926–1957)
Abstrato, 1949¹³
Aquarela

¹³ Fonte: SEFFRIN, 2008, p. 43. Segundo depoimento de André Seffrin, esta aquarela estava em posse de Noemi Flores em 2008, ano em que ele finalizou a edição do livro sobre Paulo Flores e estaria datada atrás. Sobre a falta de medidas, o escritor disse que na época não se preocupou em medir todas as obras, mas que esta deve ter o tamanho de um postal, aproximadamente. Eu mostrei a imagem da obra à Noemi, que me disse não saber onde está a aquarela atualmente.

A Bienal de São Paulo, como visto, já em sua primeira edição (1951), trouxe grande visibilidade à arte abstrata. Para sustentar esta afirmação, lembro que o próprio cartaz do evento, feito em duas versões, de autoria de Antônio Maluf (1926–2005), era de caráter concretista. Entre os premiados, destacam-se Ivan Serpa (1923–1973), que concorreu com uma obra abstrato-geométrica, e Max Bill (1908–1994), com uma escultura abstrata. O artista gaúcho Paulo Porcella reconhece que os efeitos das Bienais acabaram ecoando em sua produção abstrata:

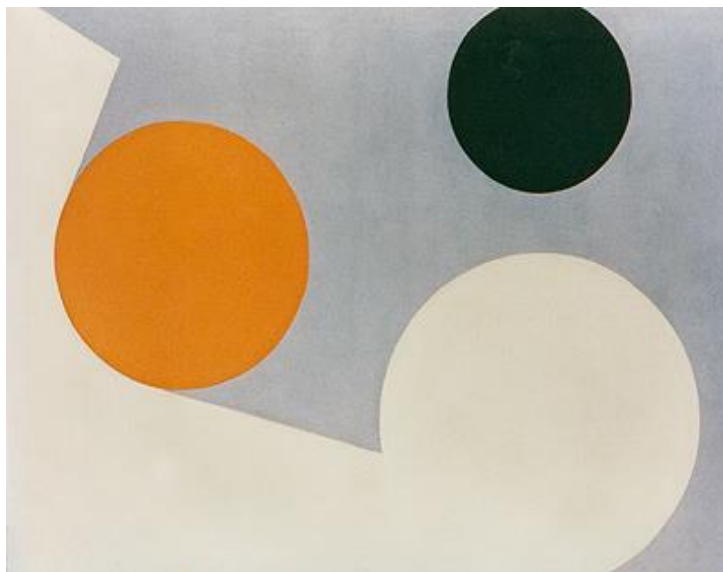
Porque quando surgiu o modernismo, o abstracionismo, eu não entrei de cara, porque eu tinha uma formação acadêmica muito acentuada. Então o meu abstracionismo foi depois de entender todas as questões conceituais propostas. Daí a gente começou a viajar para as Bienais de São Paulo e começou a ter mais referências. Então, eu passei a viver em uma "saia justa"... Eu pensei: "Eu sou contemporâneo desses caras, como eu vou voltar e fazer figurinhas?". Parecia-me ultrapassado.¹⁴



Antônio Maluf (1926–2005)
Versões do cartaz da I Bienal Internacional de São Paulo, 1951¹⁵
Serigrafia sobre papel, 95 x 65 cm

¹⁴ Em entrevista realizada em 18 de janeiro de 2017.

¹⁵ Fonte: www.bienal.org.br



Ivan Serpa (1923–1973)
Sem título, 1951¹⁶
Óleo sobre tela, 97 x 130 cm
MAC-USP, São Paulo, SP



Max Bill (1908–1994)
Unidade tripartida, c. 1949¹⁷
Aço inoxidável, 114,0 x 88,3 x 98,2 cm
MAC-USP, São Paulo, SP

¹⁶ Fonte: www.mac.usp.br/mac

¹⁷ Fonte: www.mac.usp.br/mac

Da mesma forma que no modernismo da década de 1920, em que Mario de Andrade obteve grande sucesso com sua campanha contrária à abstração, na década de 1950, será a vez de outro crítico, Mário Pedrosa (1901–1981), desempenhar um papel fulcral, porém em defesa da arte abstrata. Nas palavras de Ronaldo Brito, “não é exagero dizer que Mário Pedrosa fez mais do que influenciar os agentes da arte brasileira — ele impregnou o circuito com suas ideias e suas posições diante do trabalho de arte” (BRITO, 2005, p. 48). Na comparação entre os “Marios”, além da diferente posição em relação à abstração, Otilia Arantes destaca que a crítica de Pedrosa

[...] não era mais a crítica ensaística de cunho nitidamente literário dos mestres modernistas, que embora tivesse trazido a pintura para o centro do processo cultural, não se queria especializada (veja-se Mario de Andrade, que se pretendia um amador e dizia só falar do que lhe convinha, ou seja, do que trazia água para o seu moinho, de um projeto estético maior). (ARANTES, 2004, p. 20)

Pedrosa volta do exílio nos Estados Unidos em 1945, trazendo o exemplo da arte internacional, mas por aqui “a arte que encontrou continuava presa à figuração dos anos 1920, às lições do cubismo e do expressionismo e a uma temática de forte cunho nacionalista” (ARANTES, 2004, p.15). Neste momento, o ambiente artístico brasileiro ainda não estava preparado para o estabelecimento de uma arte “excêntrica” ao gosto figurativo alimentado nas últimas décadas. O país vivia um período de acirradas discussões, em que Mário Pedrosa torna-se o grande defensor de uma arte “adequada a um país novo, ‘com carteira de identidade’, baseada numa vontade clara e racional de construção e que desse as costas a toda a tradição irracionalista” (BRITO, 2005, p. 49). Seu posicionamento era tão veemente que chegou a afirmar que “[...] os pintores abstratos são os artistas mais conscientes da época histórica em que estamos vivendo, pois se deram conta de que o papel documentário da pintura acabou” (In: ARANTES, 2004, p. 63).

De acordo com Almerinda Lopes, a exposição “Arte Condenada pelo Terceiro Reich”, realizada em 1945, na Galeria Azkanazy, no Rio de Janeiro, teria exibido os primeiros exemplos de Arte Abstrata no país (LOPES, 2010, p. 11). Ainda que se possa discordar deste marco¹⁸, podemos ter uma noção do rápido processo de penetração da arte

¹⁸ Em 1938, em Petrópolis (RJ), no Hotel Esplanada, ocorreu o “Segundo Salão de Maio”, no qual foram expostas obras abstratas de artistas ingleses, com destaque para Bem Nicholson (Ver: COCCHIARALE & GEIGER, 2004).

abstrata, desde as primeiras aparições até o domínio das Bienais e do cenário artístico no eixo Rio – São Paulo, com a formação dos grupos Ruptura (SP) e Frente (RJ).

Entretanto, o mesmo processo não ocorreu de forma tão rápida e organizada em outros centros culturais, como é o caso do Rio Grande do Sul, que, por fatores peculiares – o distanciamento geográfico do centro cultural do país e o histórico bélico da região – apresentou características próprias no seu desenvolvimento artístico e cultural. Entre pesquisadores gaúchos, é comum vermos relatos de que o ambiente artístico sul-riograndense foi caracterizado pelo apego aos padrões figurativos, seguindo uma proposta acadêmica de representação da realidade. Eu agrego tais opiniões à pesquisa, com o intuito de enriquecer o debate, por serem fundamentadas em bases factuais efetivas. Porém, ressalvo que considero faltar à versão consagrada na historiografia da arte do Rio Grande do Sul maior atenção e enfoque a matizes dissonantes que compunham a trama historiográfica sulina.

A pesquisadora Marilene Pieta, por exemplo, defende que, ao Rio Grande do Sul, faltaria uma tradição visual que lhe fornecesse bases para uma iconografia pictórica consistente e considera “sua história breve e imatura” (PIETA, 1995, p. 11). No mesmo sentido, escreve Neiva Bohns:

[...] as manifestações artísticas mais aceitas no seio da sociedade sulina, em diferentes esferas sociais, incluindo-se amplos segmentos de uma intelectualidade bastante influente, mantiveram-se, por muito tempo, vinculadas ao gosto pelo naturalismo. (BOHNS, 2007, p. 97)

A pesquisadora Maria Lúcia Kern também se manifesta nessa linha: “As experiências do modernismo paulista são discutidas (no Rio Grande do Sul), mas as instituições e o público resistem às mesmas” (KERN, 2007, p. 51). Carlos Scarinci reforça esta ideia, ao discorrer sobre a hegemonia da Escola de Artes, que segundo ele, “agia no sentido do academismo, limitando a arte à repetição do já feito, do certo e do permanente, legitimado por uma tradição inquestionada” (SCARINCI, 1982, p. 57).

Nas décadas de 1930 e 1940, poucas instituições tinham o papel de contestar o padrão artístico vigente; mas é importante destacar o papel da Associação Francisco Lisboa¹⁹, que surge exatamente com o intuito de abarcar artistas que não se identificavam com as propostas acadêmicas mais tradicionais. Paulo Gomes, ao falar sobre o tema, reconhece que a associação tinha o propósito de agitar o meio artístico local, mas que a abertura para novidades e experimentações ocorreu “de maneira controlada e paulatina” (GOMES, 2012, p. 73). Corroborando com a teoria de que o Rio Grande do Sul é um Estado conservador e pouco aberto a mudanças radicais, Blanca Brites diz que, apesar de ter havido manifestações que rompiam com a figuração, o “*retour a l’ordre* estava sempre prestes a entrar em ação, talvez por imposição do mercado, talvez pela afinidade atávica que mantemos com a imagem” (BRITES, 2012, p. 84).²⁰

Nesse período, não podemos desconsiderar o papel da imprensa e da crítica de arte, que, junto com a Escola de Belas Artes, foi determinante para o ritmo mais prolongado do processo de desdobramento do modernismo no Rio Grande do Sul. Segundo Maria Lúcia Kern, a modernização sulina acontece em um processo “supertardio” e em situação de “dupla subordinação deste estado: em relação ao eixo São Paulo / Rio de Janeiro e em relação aos países hegemônicos” (KERN, 1985, p. 13).

A sociedade gaúcha da primeira metade do século XX era composta, em grande parte, por uma elite conservadora e avessa aos movimentos de caráter internacionalizante, defendendo uma tradição majoritariamente de apego regional; em relação às artes plásticas, esta conjuntura pode ser observada nas críticas frequentes à arte moderna e à abstração, correspondentes à arte internacional legitimada. Maria Lúcia aponta que “os artistas modernos, ao abandonarem as convenções tradicionais, são identificados pelos críticos de arte como agentes de desintegração social” (KERN, 2007, p. 62). Provavelmente, a primeira aparição na imprensa gaúcha de uma alusão ao abstracionismo seja em uma charge de Carlos Ribeiro,

¹⁹ A Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa foi fundada em 1938 e até hoje segue com suas atividades. Infelizmente, não foi possível contar com a Associação nesta pesquisa. No dia 10 de julho de 2017 (16 dias após enviar e-mail solicitando ajuda com informações sobre a instituição), recebi a resposta: “Prezado, no momento, não poderemos ajudá-lo”.

²⁰ Blanca Brites usa a expressão em francês *retour a l’ordre*, que significa “retorno à ordem”, mas sem fazer ligação com o movimento artístico europeu de mesmo nome, que ocorreu no período entreguerras, caracterizado pela reinterpretação dos ideais clássicos.

publicada no início da década de 1930 na *Revista do Globo*, a qual, em tom irônico, satiriza a arte moderna, ao ilustrar o apreciador da obra abstrata travestido de burro.



Carlos Ribeiro (1921–2012)
Revista do Globo, 11 de abril de 1931²¹

No início dos anos 1940, o Rio Grande do Sul vivenciou o emblemático episódio do “I Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul” (1942), promovido por um grupo de artistas, com o objetivo de ridicularizar a arte moderna.²² Participando do intenso debate suscitado pelo acontecimento, o crítico Aldo Obino (1913–2007) escreveu para o *Correio do Povo*, identificando a arte moderna como “superficial, doentia e desvinculada dos valores eternos”.²³ Nesta ocasião, foi publicado no jornal *Diário de Notícias* um texto-manifesto

²¹ Fonte: RAMOS, 2016, p. 151.

²² Promovido por artistas ligados à Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa: Edgar Koetz, João Faria Viana, Guido Mondin e Oswaldo Goidanich. Fonte: KERN, 1985, p. 20.

²³ I Salão Moderno. *Correio do Povo*, 04 de janeiro, 1942, p. 9. In: KERN, 1985, p. 20.

assinado pelos artistas responsáveis pela execução do Salão, mostrando claro posicionamento contrário frente às perturbações representadas pela modernização do meio cultural e artístico:

Ela (a arte moderna) subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando com suas extravagantes manifestações [...] um ambiente propício – pela ausência de ética, fonte pura da moral – um clima favorável à infiltração das ideias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão em que muito vive a Humanidade na sua luta pelo Ideal e pelo Belo (In: KERN, 1985).²⁴

Entre as vozes dissonantes, destaca-se a do poeta Manoelito de Ornelas (1903–1969), que foi chefe da seção gaúcha de Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão da censura da ditadura do governo de Getúlio Vargas. Em 1942, ele pronunciou um discurso por ocasião de uma homenagem prestada a Carlos Seliar (1920–2001), em reconhecimento à sua participação em uma mostra de arte moderna brasileira, realizada em Nova Iorque, intitulado *Elogio da Arte Moderna*. Vejamos um trecho:

O êxito desses moços, que desobedecem aos preceitos das réguas milimetradas, que abandonam as molduras douradas, que atendem a suas satisfações subjetivas, mediante o emprego da inteligência e do coração não é mais aquele sucesso de gargalhadas, que foi o eco imediato do movimento literário de 1922, mas alguma coisa de sério, de ponderável, que faz pensar e respeitar.²⁵

A pesquisadora Paula Ramos também se dedica a esta questão e destaca que o texto-manifesto fora publicado no *Diário de Notícias* menos de uma semana depois da publicação do discurso de Ornellas, divulgado na *Revista do Globo*. Em outro fragmento do discurso proferido, fica clara sua posição a favor das tendências modernas, incluindo o abstracionismo:

[...] Todos os movimentos pertencentes à revolução estética contêm, um pouco que seja, esse processo de desumanização da arte, de abandono da imagem visual e de penetração das imagens mais profundas da percepção psicológica e mentalista. [...] Esse abandono gradativo da percepção visual, que culmina com o movimento abstracionista, é talvez o ponto mais importante da revolução estética, porque foi por esse processo de desumanização e de abandono da percepção visual que se chegou a mudanças aparentemente radicais observadas hoje.²⁶

²⁴ KOETZ, E.; VIANA, J.F.; MONDIN Filho, G.; GOIDANICH. *Diário de Notícias*, 06 de janeiro, 1942. In: KERN, 1985, p. 20.

²⁵ In: SCARINCI, 1982, p. 68.

²⁶ In: RAMOS, 2016, p. 536.

Na década de 1940, como se constata, havia espaço restrito para manifestações artísticas questionadoras dos padrões tradicionais vigentes; diferente do Uruguai, por exemplo, que, no mesmo período, já vivia um momento “mais bem ‘sintonizado’ com a arte mundial mais recente” (ARANTES, 2004, p. 61). Em 1934, Joaquín Torres-Garcia (1874–1949) retornou para o Uruguai depois de muitos anos fora do país, em que passou pela Espanha, Estados Unidos, fixando-se nos últimos oito anos na França, onde conviveu com vários artistas de vanguarda, entre eles Theo Van Doesburg (1883–1931), Piet Mondrian (1872–1944) e Michel Seuphor (1901–1999); com o último, organizou a exposição *Cercle et Carré*²⁷, em 1930, para reunir as principais manifestações abstratas vigentes na Europa até aquele momento. Vários artistas se recusaram a participar, inclusive Van Doesburg, por divergir do posicionamento de Torres, que lhe parecia ainda muito vinculado ao figurativismo (LOPES, 2010, p. 47; COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p. 15).

Mesmo um artista considerado mais progressista, como Fernando Corona (1895–1979)²⁸, – que segundo Alice Soares era o único professor dentro do Instituto de Belas Artes que estimulava os estudantes a fazerem novas experiências plásticas²⁹ –, se mostrava reticente em relação ao abstracionismo, associando esta corrente ao resultado de uma pintura que representaria simplesmente o caos da vida, como se pode concluir a partir de um texto seu escrito em 1952:

O artista criador desses monstros parece viver em uma caverna de um mundo caótico e complicado. Um mundo vazio de sentimento humano, perdido por certo em duas guerras fratricidas, educados por demagogos para a destruição da vida sã com perversidade. (...) Entretanto, a rotação é contínua, e há de chegar, na paz dos povos, o novo realismo. Quando os campos produzirem alimentos para todos, quando a paz universal abençoar os homens sobre a terra, o artista pintará a beleza da vida, único objetivo na importância de viver. (CORONA, 1977, p. 47)

Em outro excerto, escrito em 1959, Corona demonstra satisfação ao ver que os integrantes do Grupo Bode Preto³⁰ não se deixaram seduzir pela visualidade concreta:

²⁷ Contando com cerca de oitenta artistas participantes de diferentes nacionalidades, como Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Kurt Schwitters, Friedrich Vordemberg-Gildewart e Le Corbusier.

²⁸ Prestigiado escultor, professor e crítico de arte, Fernando Corona nasceu na Espanha e mudou-se para o Brasil em 1912. Foi colaborador da *Revista do Globo* e do *Correio do Povo*. Fonte: ROSA; PRESSER, 2010.

²⁹ Entrevista concedida à Maria Lúcia Kern, em 01 de junho de 1980. In: KERN, 2007, p. 63.

³⁰ Grupo composto por jovens alunos da Escola de Arte, na década de 1950. Seus integrantes eram Waldeni Elias, Leo Dexheimer, Joaquim da Fonseca, Francisco Ferreira e Cláudio Carricone. Fonte: ROSA; PRESSER, 2010.

“Enquanto no Rio e São Paulo o cosmopolitismo concretista está na moda, os nossos jovens artistas gaúchos buscam no expressionismo a maneira de como plasmar seu pensamento livre” (CORONA, 1977, p. 92).

Entre os pintores gaúchos vinculados a experiências de cunho modernizante, parece ser consenso o destaque conferido a Iberê Camargo. Vejamos o que a artista Regina Silveira (1939) diz sobre o período em que teve contato com o Instituto de Belas Artes e com Iberê Camargo, quando questionada sobre os motivos que a levaram a pintar abstrato:

Simplesmente derivaram de minha vontade de tomar direções novas, pois eu estava em pleno período de formação. E o novo neste período em Porto Alegre era a abstração, representada pelo repertório e carreira do mestre Iberê Camargo, em oposição aberta aos estudos e resultados mais conservadores, do Instituto de Artes, com orientação figurativa. Se hoje isto é uma discussão velha, na época parecia incendiária!³¹

Apesar de Iberê Camargo executar obras essencialmente abstratas somente a partir dos anos 1960, identifico no tratamento de suas pinturas de paisagem, realizadas já no início da década de 1940, características expressionistas, que caminham para um processo de deformação da imagem real, alcançando resultados muito próximos à abstração.³² Nascido em Restinga Seca, o pintor costumava retratar as paisagens da região do município de Jaguari, mesmo quando já havia se mudado para o Rio de Janeiro, em 1942. Na capital fluminense, depois de estudar um tempo na Escola de Belas Artes, Iberê foi aluno de Alberto da Veiga Guignard (1896–1962), sobre o qual, relata: “[...] ele tinha aquele desenho precioso a lápis. Completamente fora do meu temperamento”.³³ Na visão de Iceleia Cattani, depois dos estudos com Guignard, Iberê “começou a desenvolver uma fatura lisa, com matérias mais diluídas e figuras claramente delineadas por linhas pretas” (CATTANI, 2010, p. 10).

Como podemos observar nas paisagens rurais de Iberê, de pequenas dimensões, seu temperamento agitado está presente na composição turbulenta representando a vegetação retratada, em que, nas palavras de Paulo Herkenhoff, o artista, “[...] abandonando a paisagem

³¹ Em entrevista realizada por e-mail em 30 de junho de 2017.

³² Embora a versão mais recorrente na historiografia da arte do Rio Grande do Sul esteja em conformidade com a ideia de haver nestas produções de Iberê Camargo traços expressionistas, é importante destacar que alguns pesquisadores, como o Prof. Dr. Paulo Gomes, membro da banca de avaliação deste trabalho, se contrapõem a esta visão.

³³ In: COCCHIARALE e GEIGER, 1987, p. 183.

representada, opta por matéria e cor como condições para o estabelecimento de um lugar (a pintura concreta)” (HERKENHOFF, 1985, p. 60). No mesmo sentido, Wilson Coutinho diz:

O ritmo das pinceladas, seu movimento ansioso tornam este centro uma pasta verde, onde as árvores são somente identificadas por pinceladas mais acentuadas ou por um matiz de verde mais escuro. [...] A matéria grossa que o impregna deseja soltar da tela e solicita que a natureza desapareça aos golpes escultóricos de tinta. (COUTINHO, 1985, p. 72)³⁴



Iberê Camargo (1914–1994)
Dentro do mato, 1942³⁵
Óleo sobre tela, 39 x 30 cm
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS

³⁴ In: *Iberê Camargo*. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas / Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.

³⁵ Fonte: CATTANI, 2010, p. 6.



Iberê Camargo (1914–1994)
Riacho, 1942³⁶
Óleo sobre tela, 30 x 40 cm
Coleção Alice Soares de Souza, Rio de Janeiro, RJ

Pode ser interessante observar algumas semelhanças entre Iberê Camargo e Paulo Flores: os dois artistas buscaram no Rio de Janeiro possibilidades de desenvolverem suas produções artísticas na década de 1940, foram alunos de Fernando Corona, casaram-se com mulheres também artistas, tiveram relação com a arquitetura³⁷ e contato próximo com os artistas Milton Dacosta e Djanira. Estas correlações com um artista fartamente estudado, como Iberê, indiretamente, contribuem para termos melhor compreensão do perfil de Paulo. O crítico Motta e Silva, que em 1952 casa-se com Djanira, escreve para o *Correio da Bahia* em 1952, maldizendo o campo artístico baiano naquele momento e acaba fazendo uma curiosa aproximação entre os dois pintores:

Vivemos com quase secular atraso plástico. Muito fácil provar esta afirmação estudando o desenvolvimento artístico das demais províncias e comparando com o que temos produzido. Enquanto o Rio Grande do Sul apresenta um Iberê Camargo e um Paulo Flores; Minas Gerais, um Guignard; Pernambuco um Cícero Dias; Rio e São Paulo, artistas internacionalmente conhecidos, nós, baianos, guardamos lamentável silêncio.³⁸

³⁶ Fonte: HERKENHOFF, 1985, p. 58.

³⁷ Iberê Camargo chegou a ingressar no curso técnico de Arquitetura do Instituto de Belas Artes, no ano de 1939; Paulo Flores trabalhou como projetista e decorador no final da década de 1940 para a Feira Internacional da Indústria no Rio de Janeiro.

³⁸ In: SEFFRIN, 2008, p. 24

Iberê chegou a conviver com Paulo Flores no Rio de Janeiro³⁹, mas em poucas ocasiões, porque segundo relata Noemi, “Paulo achava que ele tinha um temperamento muito difícil”.⁴⁰ Vitório Gheno compartilha de opinião equivalente: “[...] Como eu conhecia o Bandeira, e uma turma de pintores paulistas, também amigos nossos... todo mundo se reunia ali no café para discutir sobre pintura. Só o Iberê Camargo que não. O Iberê Camargo não era sociável”.⁴¹

³⁹ Em pesquisa a jornais cariocas da época, encontrei Paulo Flores e Iberê Camargo na lista de ilustradores do suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, que incluía ainda: Athos Bulcão, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Renina Katz, Santa Rosa e Van Rogger. Fonte: *A Manhã*, de 22 de janeiro de 1950. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

⁴⁰ Em entrevista realizada em 28 de novembro de 2017.

⁴¹ Em entrevista realizada em 07 de julho de 2017.

2. PAULO OSÓRIO FLORES: UM ARTISTA EM BUSCA DE NOVAS VISUALIDADES

Numa posição lúcida e consciente, Paulo O. F., ao contrário de outros que seguiam a moda, nos deixou através de seu trabalho, o traço marcante de sua personalidade. Obra que reflete, além do sóbrio exercício da atividade profissional, aquele espírito brincalhão e vivaz, que ainda permanece na lembrança de todos que com ele conviveram. (BERNHARDT, 1974)⁴²

Foi no catálogo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli que tive contato pela primeira vez com o nome do artista Paulo Flores.

[...] No entanto, cabe-se destacar que, entre este número pequeno de peças do núcleo básico do acervo, encontravam-se obras que até o presente são queridas do público do museu, como o *Cristo Morto* (1941), de Di Cavalcanti, ou mesmo *O menino do papagaio* (1954), de Portinari. Lembremos ainda a *Paisagem* (1946), de Iberê Camargo, *O vestido verde* (1949), de João Fahrion, e o enigmático *Passeio* (1954), de Paulo Flores. (Margs – Catálogo Geral, 2013, p. 81)

Ao situar seu nome ao lado de personagens tão prestigiados da historiografia da arte brasileira, o autor do texto, José Francisco Alves⁴³, me incitou a buscar mais informações sobre o artista. De saída, encontrei poucas referências sobre sua trajetória; ele figura, de maneira breve, em apenas dois livros de caráter acadêmico: *100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS* e *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*, ambos organizados pelo Prof. Dr. Paulo Gomes, nos quais o artista é atrelado à sua obra *Passeio*, de 1954, apresentada como marco inaugural do abstracionismo no Rio Grande do Sul. Nas palavras da historiadora Neiva Bohns,

Houve casos isolados de artistas nativos que tentaram romper com o figurativismo. Paulo Osório Flores, que também passara pela Editora do Globo (1944), além de ter estudado no Instituto de Belas Artes (1945) e na Escola Livre de Buenos Aires (1946), foi um dos raros artistas gaúchos que realizaram experiências no campo da arte abstrata. (BOHNS, 2007, p. 109 e 110)

⁴² Fonte: documento original escrito por Plínio Bernhardt para ser publicado no jornal *Correio do Povo*, de 22 de junho de 1974. CDP – Margs.

⁴³ Curador-chefe do Margs na época de edição do catálogo; Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte.



Paulo Flores (1926–1957)
Passeio, 1954⁴⁴
Óleo sobre tela, 80 x 63 cm
Margs, Porto Alegre, RS

Com objetivo de investigar mais sobre Paulo Flores, iniciei uma etapa de revisão bibliográfica e entrevistas com artistas e pesquisadores, em que constatei, com certa surpresa, que, durante toda a década de 1950, ele foi o único entre todos os artistas gaúchos a explorar padrões abstratos em sua obra, em sintonia com o que havia de mais inovador sendo produzido no país naquele momento. O desvelar deste fato me fez ficar ainda mais intrigado com o modesto espaço que ao artista é concedido na historiografia da arte sul-riograndense.

Iluminar pontos de sua biografia que conduzam à elucidação das suas escolhas estéticas em busca de uma visualidade nova é um dos interesses desta investigação, pois para compreender a dissonância com o tradicional cenário artístico sulino, no qual, como vimos, vigoravam os procedimentos criativos naturalistas e representacionais, aspectos biográficos ganham especial contorno. Elementos que apontem possíveis diálogos com a produção de

⁴⁴ Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs; fotografia de Fabio Del Re e Carlos Stein – Vivafoto.

outros artistas – pontos de contato, influências e interlocuções –, encontros com a arquitetura e com a criação de artistas fora dos estreitos limites do sul do país, estabelecidos por meio de viagens feitas pelo artista, além de traços de sua própria personalidade, podem ser lidos, neste sentido, como índices motores da inovação que emanam da sua produção. Sua breve vida – nascido em Porto Alegre, em 1926, mesma cidade onde morre aos 30 anos – esteve marcada por uma curiosidade vibrante, que talvez tenha conduzido Paulo, ainda na juventude, a encontrar na expressão artística um meio de canalizar sua verve criativa.

Com intuito de cumprir tal objetivo, busquei informações desde o período escolar – Paulo Flores estudou no tradicional Colégio Rosário de Porto Alegre, fundado em 1904 por irmãos da ordem Marista –, que pudessem me trazer subsídios para a construção de seu perfil arrojado. Interessava-me entender de que forma aquele jovem de espírito ousado reagia a um ambiente escolar religioso, sabidamente norteado por severas regras de conduta. Analisando suas notas finais, obtive indícios de que Paulo Flores não se adaptava facilmente àquele austero sistema, pois esteve sempre entre o grupo de alunos com as piores notas da turma, como podemos ver no boletim do ano de 1940, quando Paulo tinha 14 anos.

N O M E S	Religião	Português	Aritmética	Geografia	Hist. do Brasil	Ciências	Grão geral
Fernando Costa	80	55	88	50	65	95	71
Frederico Behrends	90	65	58	60	80	80	69
Ivo Tondo	100	85	83	75	80	90	83
Ivo Fogça	75	45	—	30	50	45	32
Jeronimo dos S. Filho	80	50	73	45	40	55	53
João Lima	100	70	85	65	80	80	76
José Rodrigues	80	63	63	40	75	40	56
Luiz Hormain	100	70	85	40	100	65	72
Manoel Osorio	65	53	68	40	50	75	58
Nei Carvalho	—	60	60	70	60	70	68
Nelson Silva	80	68	33	60	80	75	63
Norton Sereno							
Paulo Wiltgen	100	100	80	90	100	95	93
Paulo Flores	40	45	48	60	50	65	54
Pedro Lima							
Rafael Cortazzi	25	23	13	30	20	15	20
Roni de Aquino	85	50	58	60	55	60	57
Tasso de Souza	15	30	38	70	25	40	41
Walter Narvaes	90	90	80	60	95	90	83
Waldir Perez	—	53	50	50	50	50	51
Paulo Belonte							
José L. Velho	70	48	63	45	65	90	60
Oswaldo Mendes	—	25	30	20	20	40	23
Eduardo Souza							
José Stelkens	—	60	55	70	60	70	63

Outro aspecto que chama a atenção sobre a adolescência de Paulo Flores: ele foi atleta da natação, tendo participado da seleção de nadadores do Grêmio Náutico União, aos 16 anos. Paulo, que, nesta época, recebeu o apelido que lhe acompanhou por toda vida, “torpedo”, chegou a ser campeão brasileiro na modalidade juvenil. O fato de Paulo ter sido um atleta poderia ser irrelevante para um estudo com foco em sua trajetória artística, porém me pareceu válido abordar esta faceta, pois suspeito que esta atividade possa ter tido reflexos em sua produção. Um esporte praticado em alto nível pressupõe um caráter competitivo, perfeccionista, de alguém determinado a alcançar seus objetivos, características que acompanharam Paulo Flores também no campo das artes. Talvez este esclarecimento ajude-nos a compreender como este artista tenha conseguido realizar tanto em tão pouco tempo de vida: fruto de um corpo inquieto e cheio de energia.

O próprio Paulo assim se reconhece, como fica claro em um trecho de uma correspondência enviada à sua mãe: “[...] sou inquieto. Não sei se me compreendes, eu gosto muito de ti e estou com muitas saudades, mas é preciso que eu conheça muita coisa, isso está em mim e se há algum culpado por esse sangue, mais do que eu, tu deves saber”.⁴⁶ Por este excerto, podemos constatar que Paulo Flores identifica em sua mãe, Noêmia Flores, uma forte influência na formação de sua personalidade.⁴⁷ Inclusive, ela parece ter exercido especial estímulo no contato de Paulo com o mundo das artes, pois na década de 1920, frequentara o IBA – Instituto de Belas Artes, atual Instituto de Artes vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul –, onde diplomara-se.

Em 1945, não diferente de outros jovens interessados em ingressar na carreira artística, Paulo também cursou um semestre no IBA⁴⁸, onde foi aluno dos seguintes

⁴⁵ Fonte: Arquivo Histórico Colégio Marista Nossa Senhora do Rosário.

⁴⁶ Fonte: Carta endereçada à sua mãe, Noêmia Osório Flores, em 1948, durante viagem a Belo Horizonte. CDP – Margs.

⁴⁷ Há pouquíssimas informações disponíveis sobre o pai de Paulo, Almiro Flores. Sabe-se que era dono de uma loja de tecidos e que morreu muito jovem em decorrência de um acidente doméstico. Aproveito para registrar os nomes dos avôs de Paulo Flores: paternos, João Ignácio Flores e Bernardina Pereira; maternos, Coronel Ataliba Jacintho Osório e Ercília Fonseca Osório. Fonte: Certidão de nascimento de Paulo Flores, registrada no 5º Cartório de Notas de Porto Alegre. AHIA – UFRGS.

⁴⁸ Paulo Flores cursou apenas um semestre no ano de 1945; Fonte: Cadernos de Frequência do Instituto de Artes da UFRGS. AHIA – UFRGS.

professores: Luis Maristany de Trias (Anatomia artística), Benito Castañeda (Desenho de modelo vivo), Nei Crisóstomo da Costa (Geometria descritiva), José Lutzenberger (Arquitetura analítica), Demétrio Ribeiro (Arquitetura analítica) e Fernando Corona (Modelagem). Este último constituía uma exceção ao perfil do ensino no Instituto de Belas Artes à época, que, em linhas gerais, como visto, era prevalentemente acadêmico. Radicado em Porto Alegre, Corona era interessado em novos talentos, tendo sido um grande incentivador para Paulo. Sobre uma exposição sua de desenhos, de 1950, o crítico escreve:

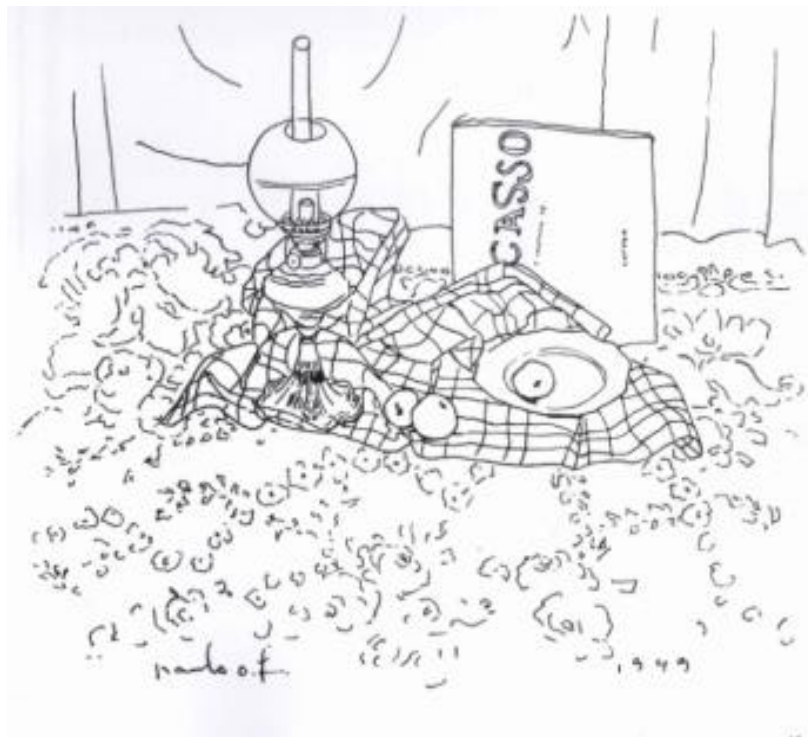
São assim os desenhos a nanquim do nosso jovem artista Paulo Osório Flores, ou melhor, Paulo O. F. como ele assina seus trabalhos. São desenhos espontâneos, sem nenhuma tortura técnica, embora amadurecidos lentamente no pensamento, também nos ensaios e nos estudos antes de se aventurar a fazer a obra definitiva, que nunca o será ante a insatisfação do próprio ego. A procura da simplicidade é uma constante neste nosso artista. A síntese e a composição são muito agradáveis, as linhas nervosas muito expressivas, notando-se que seus desenhos são o resultado de árduos e penosos estudos. Ao gravá-los no papel, a pena embebida em nanquim escorrega suavemente, traduzindo o pensamento a carregar beleza plástica com sua pureza e conteúdo. (CORONA, 1977, p. 29 e 30)

Há consenso entre críticos de que Paulo Flores era um habilidoso desenhista. Clóvis Assumpção, ao escrever sobre seus desenhos, diz que ele “[...] procura, sem convencionalismos e constroi com firme arcabouço, esquivando-se do aéreo e do indeterminado”. No mesmo texto, continua: “[...] O desenho de Paulo Osório Flores tem um ritmo sereno e seguro que, embora essencial, não é tomado como finalidade por não se reduzir a um simples jogo evidente de andamentos” (ASSUMPÇÃO, 1975, p. 10).

Ao apresentar algumas obras de Paulo Flores, incorporo o exercício de procurar correspondências entre seus trabalhos e de outros artistas que partilham de espectro visual “equivalente”, com o despretenso objetivo de mapear possíveis referências e diálogos para suas composições. A primeira correlação que proponho é com uma de suas influências declaradas: Pablo Picasso (1881–1973). Vitorio Gheno, quando questionado sobre a qualidade técnica de Paulo Flores, trouxe espontaneamente a comparação entre os dois artistas: “Paulo foi um ótimo desenhista, muito bom mesmo. E ele era bem dedicado... às vezes, eu vejo algum livro do Picasso e vejo alguns desenhos que o Picasso fazia, de retratos, de figuras humanas e eu me lembro muito do traço do Paulo”.⁴⁹ Em um de seus desenhos,

⁴⁹ Em entrevista realizada em 07 de julho de 2017.

*Natureza-morta com lampião*⁵⁰, de 1949, Paulo faz uma clara referência ao pintor espanhol.⁵¹



Paulo Flores (1926–1957)
Natureza-morta com lampião, 1949⁵²
Nanquim, 32 x 28 cm

Em uma de suas cadernetas de anotações, de janeiro de 1950, Paulo deixa evidente que reconhecia a importância dos avanços trazidos pela escola cubista: “[...] o cubismo, com suas leis, colocou em posição exata a arte de pintar, emancipando-a por completo da escultura”.⁵³ No mesmo ano, o jornalista Oswaldino Marques, escreve, após entrevista com Paulo Flores: “o único grande mestre que parecia é Picasso... mas sabe que Picasso será superado. Aliás, na sua opinião, ele já deu sua mensagem”.⁵⁴ Desta entrevista, podemos

⁵⁰ No catálogo da exposição, para qual este trabalho foi realizado, o nome da obra aparece com a palavra *lampião*, escrita com erro de grafia (*lampeão*).

⁵¹ Em pesquisa a jornais de época, encontrei uma ilustração feita em 1950, em que Paulo Flores utiliza planejamento bastante semelhante ao desenho *Natureza-morta com lampião*, que pode ser vista nos anexos do trabalho.

⁵² Fonte: Catálogo original da exposição de 1949.

⁵³ Fonte: SEFFRIN, 2008, p. 65.

⁵⁴ Fonte: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1950. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

extrair uma noção importante sobre Paulo Flores: a de que o pintor tinha um desejo consciente de promover rupturas e inovações no sistema das artes.

Ao compararmos o desenho de Paulo Flores, *Retrato de Milton Dacosta*, de 1950, ao de Pablo Picasso, *Retrato de Igor Stravinsky*, de 1920, encontraremos semelhanças técnicas na composição do espaço e no traço preciso.



Paulo Flores (1926–1957)
Retrato de Milton Dacosta, 1950⁵⁵
Coleção Alexandre Dacosta

⁵⁵ Fonte: Caderno “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*, de 15 de outubro de 1950. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.



Pablo Picasso (1881–1973)
Retrato de Igor Stravinsky, 1920⁵⁶
Lápis sobre papel, 62 x 49 cm
Museu Picasso, Paris, França

Um dos pontos chave para detectarmos as fontes de modernidade das artes no Rio Grande do Sul e, por consequência, para a abertura das experiências abstratas, é a visualidade desenvolvida no campo da ilustração gráfica. Nas palavras da pesquisadora Paula Ramos, os artistas ilustradores, "[...] emancipados de certo compromisso com a tradição e cômicos de que livros, revistas, cartazes e os impressos em geral funcionavam, em sua materialidade, como objetos, os artistas podiam se sentir motivados a ousar mais" (RAMOS, 2015, p. 44). Sobre ilustração no Rio Grande do Sul, não há como deixar de mencionar a *Revista do Globo*, criada em 1929, que teve uma importância muito significativa no ambiente artístico riograndense.

Só o trabalho para as editoras, a da Livraria do Globo particularmente, é que permitia que começasse a se formar uma consciência mais profissional que se abria, pouco a pouco, para os problemas de uma arte comprometida com a atualidade e com sua distribuição coletiva. (SCARINCI, 1982, p. 57)

Trabalhando para a livraria desde 1922, quando chegou ao Brasil, o alemão Ernest Zeuner (1895–1967) passou a coordenar a Seção de Desenho quando a *Revista do Globo* foi criada, onde procurou repassar aos integrantes da equipe os ensinamentos que trouxera da

⁵⁶ Fonte: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2017/01/17/pablo-picasso-retrato-de-igor-stravinsky-1920/>. Acesso em 05/12/2017.

Academia de Artes Gráficas de Leipzig, o que foi muito importante para a renovação artística sulina (RAMOS, 2016).

No ano de 1944, o jovem Paulo Flores trabalhou como ilustrador da revista, indicado pelo amigo e colega Vitório Gheno, que já era colaborador da publicação. Seu convívio com Zeuner, no começo da carreira, nos revela que Paulo, desde cedo, teve contato com uma visualidade moderna, o que acredito tê-lo estimulado a experimentar linguagens mais inovadoras. Aliás, a presença alemã no Rio Grande do Sul, iniciada ainda no começo do século XIX, teve significativa influência no desenvolvimento das artes no Estado, trazendo traços do expressionismo alemão, o que possibilitou a artistas gaúchos seguirem caminhos diversos aos propostos pela tradicional escola francesa, mais ligada à figuração. A Editora Globo era um reduto da produção criativa em um momento histórico de poucas possibilidades de profissionalização artística, propiciando, na pequena Porto Alegre de então, o encontro entre artistas que, segundo Gheno, posavam uns para os outros como medida de economizar custos com pagamentos para modelos.⁵⁷

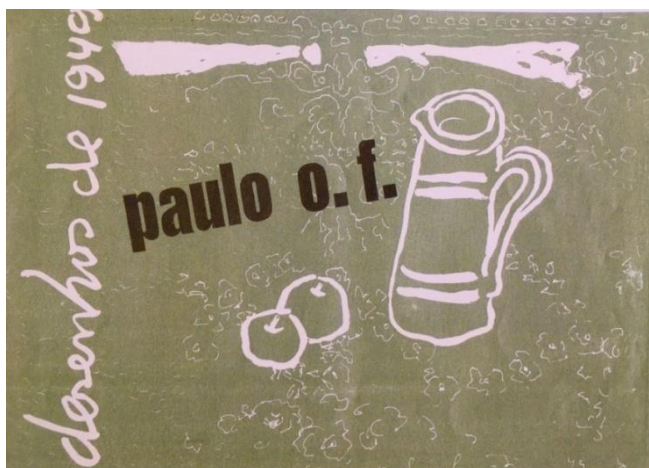
Em 1949, Paulo monta sua primeira exposição individual de desenhos, patrocinada pela Prefeitura Municipal e organizada pelo jornal *Fronteira*⁵⁸, apresentada na Galeria-auditório do *Correio do Povo*, sobre a qual, Paulo escreve à sua mãe, quando estava no Rio de Janeiro, querendo saber informações: “Conta-me se foste ver a exposição e se gostaste dos trabalhos, se venderam algum, como foi. Até agora não tive nenhuma notícia”.⁵⁹ O catálogo desta exposição⁶⁰ traz impressos cinco dos 45 trabalhos apresentados.

⁵⁷ Em entrevista realizada em 07 de julho de 2017.

⁵⁸ Jornal de arte e literatura editado no Rio Grande do Sul, criado em 1949, sob direção de João Francisco Ferreira e secretaria de Paulo Flores. Fonte: Jornal *Fronteira*, Ano 1, N°1, 1949. Museu Hipólito José da Costa.

⁵⁹ Fonte: Carta endereçada à sua mãe, Noêmia Osório Flores, durante viagem ao Rio de Janeiro. Não está datada, mas, pelo conteúdo, posso afirmar que tenha sido escrita no segundo semestre do ano de 1949. CDP – Margs.

⁶⁰ O raro catálogo desta exposição, impresso em outubro de 1949 pela Editora Porto Alegrense, me foi doado pela filha do artista, Virgínia Flores. O texto e as imagens internas são apresentadas nos anexos deste trabalho.



Capa do catálogo da primeira exposição individual de Paulo Flores, 1949
Galeira-auditório do *Correio do Povo*, Porto Alegre, RS

Clóvis Assumpção é responsável pelo texto de apresentação, que, pela importância histórica, trago praticamente na íntegra (todos os grifos são meus, e destacam os trechos que o autor reconhece características de modernidade e inovação ao falar sobre Paulo Flores):

Paulo Osório Flores, intenso e *palpitante*, executa numa conformação moderada. Ajusta-se com sobriedade à tepidez das manifestações visíveis das coisas, achega-se à forma aparente da natureza exposta em seu desenho, numa visualização que confrontada com o mundo circundante, traz equivalência *sem, no entanto, ser imitativa*. Procura, *sem convencionalismos* e constrói com firme arcabouço, esquivando-se do aéreo e do indeterminado. [...] Deste trabalho gerado e interposto entre todos os problemas resulta uma dimensão específica de pureza e uma densidade toda elástica. O desenho de Paulo Osório Flores, revestido em unidade, manifesta um lirismo brando, *nada literário*, ou participante de qualquer outra arte, pois revela qualidade plástica e ainda típica do desenho, diferente da plástica da pintura. Atingindo assim um nível extraordinário, com o legítimo e o característico. Se por um lado a arte do desenho é incisiva e direta, por outro favorece maior possibilidade lírica de evasão. [...] O desenho de Paulo Osório Flores tem um ritmo sereno e seguro que, embora essencial, não é tomado como finalidade por *não se reduzir a um simples jogo evidente de andamentos*. [...] Associa-se a determinado grafismo marcante do desenho contemporâneo, *refletindo o novo*. Leveza aérea como cristal pela transparência. Contudo é permanente, neste imperativo de uma graça, a presença de fundamentos sólidos, saudável, sem perder jamais a proporção, *nunca a proporção formalizada ou convencional, mas a legítima e sem medida*, a mágica e sem conveniência da arte verdadeira de todos os tempos. (ASSUMPÇÃO, 1949, p. 1 e 2)

Em visita recente à residência da viúva de Paulo, Noemi Flores (1921)⁶¹, percebi que havia uma pintura executada por ela, em que o catálogo desta mostra é utilizado na composição.



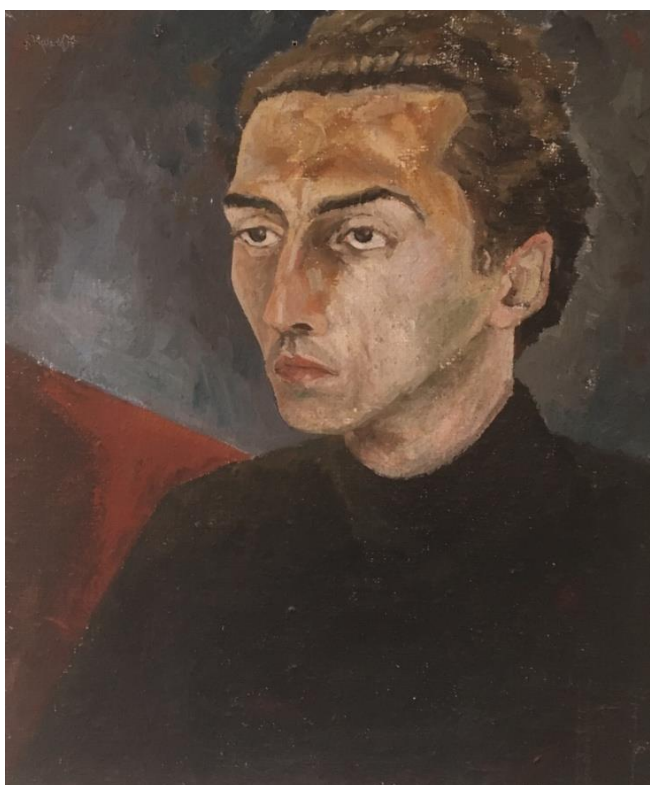
Noemi Flores (1921)
Sem título, c. 1950
Óleo sobre tela, 26 x 18 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ



Noemi Flores e Lia Flores, novembro de 2017

⁶¹ Fui recebido por Noemi Flores, em sua casa, no Rio de Janeiro, no dia 28 de novembro de 2017. A filha mais velha de Noemi e Paulo, Lia Flores, acompanhou a visita.

A beleza física é um aspecto marcante na biografia de Paulo Flores. À minha primeira pergunta: “o que a senhora se lembra de quando conheceu Paulo?”, Noemi responde rapidamente: “que ele era muito bonito!”.⁶² Vitório Gheno também chama a atenção para esta característica: “o Paulo era um homem muito insinuante, bonito, alegre assim, sabe? Bacana mesmo... sempre foi seguido por mulheres e por homens”.⁶³ Entre os homens que foram apaixonados por Paulo Flores, conta Noemi, está o poeta Fernando Barnack, de quem Paulo fez um belo retrato que ela mantém exposto até hoje em sua casa, sendo este o único retrato em pintura de Paulo Flores de que tenho registro.



Paulo Flores (1926–1957)
Retrato de Fernando Barnack, 1947
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ

Depois de ter contato com o IBA e com a Seção de Desenho da *Revista do Globo*, o capítulo mais intenso na trajetória de Paulo Flores foi a viagem que fez a Buenos Aires. Na capital argentina, trabalhou como desenhista para empresas de comunicação, o que lhe representou um foco de contato com a modernidade europeia, filtrada pela produção de

⁶² Em entrevista realizada no dia 28 de novembro de 2017.

⁶³ Em entrevista realizada no dia 07 de julho de 2017.

artistas portenhos. Esta viagem à capital da Argentina foi financiada pelo amigo Gheno, que relembra: “[...] nós desenhávamos muito ali no hotel, muito desenho, muita história, a gente discutia muito pintura, como se nós estivéssemos em Paris na época”.⁶⁴

É neste período que Paulo Flores integrou a Exposição do Livro Brasileiro em Buenos Aires, mostra viabilizada com recursos da embaixada brasileira, sob jugo do MEC. Ao lado de Paulo, participaram da mostra os pintores brasileiros Rocha Ferreira, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Noemia Mourão e Edgar Koetz. Sobre esta exposição, em correspondência com a família no tempo que estava em Buenos Aires, Paulo Flores relata: “Quadros meus foram expostos na Exposição do Livro Brasileiro aqui em Buenos Aires. Causou escândalo por ser uma pintura avançada”.⁶⁵ Esta constatação de Paulo Flores sugere que o artista tinha consciência do seu papel de vanguarda na história da arte. Na sequência da carta, veremos, ao mesmo tempo, um artista ciente da pouca aceitação desse tipo de pintura pelos consumidores de arte na época: “Estou agora pintando uma série de paisagens para vender. Paisagens bem copiadas da natureza para poder ter aceitação”.

Gheno também conta que, junto a Honório Nardim e Edgar Koetz, visitavam muitas exposições de arte: “Havia muitas exposições e nós íamos a todas. Nas exposições... nós éramos assim, os brasileiros *tops* em Buenos Aires”.⁶⁶ Precisamos levar em consideração que o avanço das vanguardas em Buenos Aires verifica-se, por exemplo, no movimento invencionista, estabelecido por Carmelo Arden, Tomas Maldonado e outros artistas advindos da *Revista Arturo*.⁶⁷ A Buenos Aires da década de 1940 contava com antecipações de peso, tais como: o Manifesto Branco (1946), o Grupo de Arte Concreto-Invenición (1945), e o Grupo Madí (1946). Destaca-se neste cenário a colaboração de Torres-Garcia, então residente em Montevideu, para a referida *Revista Arturo* que pautava uma ampla defesa do abstracionismo, contando em suas publicações com reproduções de obras de artistas como Kandinsky, Mondrian e Vieira da Silva.

⁶⁴ Em entrevista realizada no dia 07 de julho de 2017.

⁶⁵ Fonte: Carta endereçada à sua mãe, Noemia Osório Flores, em 1946, durante sua estada em Buenos Aires. CDP – Margs.

⁶⁶ Em entrevista realizada no dia 07 de julho de 2017.

⁶⁷ Revista de artes abstratas que despontou, com gestos vanguardistas, no campo artístico portenho, no verão de 1944. Artistas e poetas unidos buscavam fixar significados e constituir uma plataforma de ação estética transformadora que envolvesse um projeto internacionalista.

Fonte: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8646456>. Acesso em: 25/11/2017.

A partir de Buenos Aires, Paulo estabelece contato com o construtivismo, nos seus estudos na Escola Livre e nas aulas que teve com o pintor espanhol, naturalizado argentino, Juan Battle Planas (1911–1966), que foi um dos expoentes do surrealismo na América Latina. Paulo Amaral, que escreve a apresentação do livro *Paulo O. F.*, indica esta aproximação: “Paulo Osório Flores foi abrangente [...] desenvolvendo ideias e relacionando-as entre si, bem ao jeito do construtivismo de Torres-Garcia” (In: SEFFRIN, 2008, p. 9).

É possível, inclusive, deduzirmos que Paulo Flores tenha tido contato visual direto com a obra de Torres, pois quando passou por Montevideú, em 1946, registrou em carta: “Cheguei terça feira aqui em Montevideú. Já estou há uma semana e conheci quase tudo”.⁶⁸ Apesar de Paulo Flores não informar literalmente que tenha visitado o ateliê de Torres-Garcia, não seria nenhum devaneio supor que isto possa ter ocorrido, pois, como vimos, nesse período o artista uruguaio estava de volta a Montevideú, após longa temporada na Europa, representando o grande expoente da arte uruguaia daquele período.

Se retomarmos o desenho que Paulo faz de Milton Dacosta, poderemos ver que no detalhe do livro que o retratado tem nas mãos, Paulo Flores utilizou um padrão que muito se assemelha aos do construtivista uruguaio, sendo apenas mais um indício que soma à teoria de que a visualidade construtivista o interessava em sua pesquisa formal.



Paulo Flores (1926–1957)

⁶⁸ Fonte: Carta endereçada à sua mãe, Noêmia Osório Flores, em 1946, durante viagem a Montevideú. CDP – Margs.

Retrato de Milton Dacosta (detalhe), 1950
Coleção Alexandre Dacosta

Esta suposição é corroborada ainda por depoimento de seu cunhado⁶⁹, Jorge Sirito de Vives, que teve convivência bastante próxima com Paulo na juventude. Jorge relata que ele voltou da viagem aos países platinos bastante impressionado com os trabalhos de Torres-Garcia e Maldonado.⁷⁰ Olhando para uma de suas obras, *Peixe*, de 1950, novamente veremos um plausível diálogo com as propostas construtivas de Torres, utilizando, inclusive, um dos símbolos mais recorrentes nas composições do artista uruguaio, como se pode observar na obra de 1950, *Construtivo com peixe*. Sobre *Peixe*, Clóvis Assumpção escreve:

O assunto torna-se secundário e ao mesmo tempo adquire uma espécie de violência, devido ao ineditismo. Assim um peixe perde a dimensão de todos os dias e adquire uma realidade substancial de peixe, numa relevância de elementos sutilmente aquosos, onde domina a água em todas as suas mutações.⁷¹



Paulo Flores (1926–1957)
Peixe, 1950
Óleo sobre tela, 42 x 80 cm

⁶⁹ Em entrevista realizada por telefone em 27 de outubro de 2017.

⁷⁰ Jorge Sirito de Vives, arquiteto e artista visual, relatou que conversava muito sobre arte com Paulo Flores. Ele chegou a participar da Bienal de São Paulo de 1967. Fonte: JORGE Sirito de Vives. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa218425/jorge-sirito-de-vives>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2017.

⁷¹ Fonte: jornal *Correio do Povo*, de 24 de novembro de 1949. Museu Hipólito José da Costa.



Torres-Garcia (1874–1949)
Construtivo com peixe, 1946⁷²
Óleo sobre madeira
Museu Torres Garcia, Montevideú, Uruguai

A estada em Buenos Aires acabou de maneira abrupta, pois Paulo Flores precisou retornar ao Brasil, por um problema de saúde.⁷³ De volta a Porto Alegre, participa da criação do importante Grupo Quixote, ao lado de nomes como Plínio Bernhardt, Vitório Gheno, Dorothea Vergara Pinto Silva e Ermanno Ducceschi, que, a partir de dezembro de 1947, passam a editar uma revista com o mesmo nome do grupo, que dura até agosto de 1952, impressa na Editora Coruja.⁷⁴ A primeira edição⁷⁵ traz na capa e na última página interessantes ilustrações do artista, que chamam a atenção pela linguagem de acentuado tom moderno, com tratamento que reflete influências surrealistas. Além desta edição, Paulo Flores ainda ilustra outras três capas para revista *Quixote*. No quinto volume, lançado em fevereiro de 1949, a capa é de Dorothea Vergara, ficando a participação de Paulo na ilustração de uma matéria interna, sobre a I Bienal de São Paulo, fato relevante, dada a importância deste evento na divulgação da arte abstrata em território nacional. Vera Chaves

⁷² Fonte: www.torresgarcia.org.uy

⁷³ Segundo depoimento de Vitório Gheno, em entrevista realizada em 07 de julho de 2017.

⁷⁴ Colaboram para o primeiro número da revista: Silvio Duncan, João Pedro dos Santos, Fernando Jorge Schneider, Wilca Helena, Wilson Chagas, Raymundo Faoro, Vicente Moliterno, Acélio Daudt, Heitor Saldanha, Paulo Hecker Filho (que assina como redator-chefe) e José Augusto Pereira.

⁷⁵ Tive a alegria de conseguir adquirir um exemplar original da primeira edição da *Quixote*, o que me permitiu uma análise detalhada desta revista.

Barcellos (1938), por exemplo, quando perguntada sobre que fontes dispunha para se atualizar artisticamente na época, diz: “As fontes mais importantes eram revistas de arte e as Bienais de São Paulo”.⁷⁶

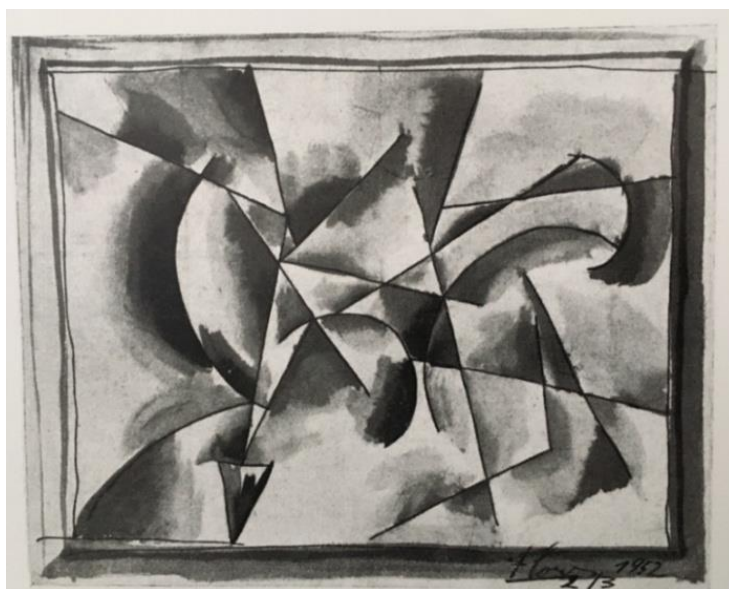


Paulo Flores (1926–1957)
Capa da revista *Quixote* n. 1, 1947
21,5 x 15,5 cm (45 páginas)
Coleção particular, Porto Alegre, RS

⁷⁶ Em entrevista realizada por e-mail em 26 de julho de 2017.



Paulo Flores (1926–1957)
Página interna da revista *Quixote* n. 1, 1947



Paulo Flores (1926–1957)
Ilustração sobre a I Bienal de São Paulo para a *Quixote* n. 5, 1952
21,5 x 15,5 cm
Coleção particular, Porto Alegre, RS

Neste mesmo período, Paulo passou a integrar um grupo de artistas, em torno da Associação Araújo Porto Alegre, do qual também participaram: Cristina Balbão, Leda Flores, Plínio Bernhardt, Dorothea Pinto Silva, Enilda Ribeiro, Jorge Sirito de Vives, Santos Vidarte, Carlos Fayete, Emílio Ripoll, Luiz Santos, Vitório Gheno, captaneados por Fernando Corona. Dentre as principais atividades deste grupo estava a realização de viagens de estudos; em 1948, os artistas partiram em comitiva para a mais relevante delas: a Minas Gerais e à Bahia.

A temporada na Bahia foi profícua para Paulo Flores: além de assinar seis desenhos para a primeira edição de *Candomblés da Bahia* (1949)⁷⁷, colaborou com jornais e revistas, como o *Correio da Bahia*. A rede de contatos propiciou uma participação no Salão Baiano de Belas Artes, com o desenho intitulado *Natureza-morta com Brandy*, de 1950, e um óleo sobre tela, chamado *Pintura*, de 1951, que foi agraciado com menção honrosa. Sobre esta viagem, Fernando Corona escreve:

Éramos pouco mais de 20 artistas gaúchos dispostos a viajar trabalhando para enriquecer nossos conhecimentos e corrigir nossas deficiências, sem outro interesse que o de descobrir e acariciar as belezas do nosso grande país e entrelaçar as relações humanas. [...] Turismo? Nunca. Não seria ético. Estudo? Sim. Para superar as deficiências. (CORONA, 1977, p. 108)

Paulo Flores, concordando com Corona, relata que a experiência foi válida para que ele conhecesse melhor as belezas do Brasil colonial: “Esta viagem foi ótima porque fiquei conhecendo o que é mais Brasil, o que é mais verdade quanto ao nosso caráter. Conheci coisas mais autênticas, tão autênticas que levo influências”.⁷⁸ Na fotografia abaixo, publicada no *Correio do Povo*, vemos o artista em Congonhas do Campo, em frente a um dos profetas (Oséias) de Antônio Francisco Lisboa (c. 1738–1814).

⁷⁷ No *Jornal do Dia*, de 11 de janeiro de 1950, vê-se notícia sobre este livro: “Com *Candomblés da Bahia*, o Sr. Edson Carneiro nos apresenta mais um de seus valiosos estudos sobre temas afros. [...] Livro de grande mérito, foi ilustrado por Paulo Flores com interessantes figuras de filhas de santos”. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

⁷⁸ Fonte: Carta endereçada à sua mãe, Noêmia Osório Flores, em 1948, durante viagem a Belo Horizonte. CDP – Margs.



Paulo Flores em Congonhas do Campo, 1948⁷⁹

Na estada em Belo Horizonte, os artistas encontraram-se com o governador Milton Campos, que, segundo relatos de Fernando Corona, recebeu a comitiva com euforia, apertando a mão de cada um dos artistas. Em Belo Horizonte, Flores também travaria contato próximo com Heitor Coutinho, artista vinculado à escola de Guignard. É pertinente recordar que Guignard foi um dos mestres de Iberê Camargo, o que, mais uma vez, possibilita que façamos correlações entre estes dois artistas.

Como vimos na introdução, a arquitetura pode ser considerada precursora da entrada da arte abstrata no Brasil, pois permitiu que o público se familiarizasse a uma fórmula estética austera, de cunho geometrizado.

Inicialmente de difícil compreensão, o Abstracionismo se consagrou como uma das expressões máximas do que se convencionou chamar, em Arquitetura e Design, de 'Estilo Internacional'. [...] A arquitetura de concreto, ferro e vidro, transparente, funcional e estrutural, conquista a Europa, a América e, inclusive, o Brasil, onde teremos uma produção reconhecida em âmbito internacional. (BERCLAZ, 2015, p. 28)

⁷⁹ Fonte: *Jornal Correio do Povo* de 29 de dezembro de 1979. Museu Hipólito José da Costa.

É interessante observar que menos de um ano antes de produzir sua primeira obra abstrata, em 1949, Paulo Flores tenha tido contato próximo com a arquitetura modernista, fortemente presente nas Minas Gerais da década de 1940. Em carta datada desta viagem, escreve para sua mãe: “Vi cada coisa maravilhosa, este Grande Hotel aqui em Ouro Preto é uma maravilha, é construído pelo arquiteto Niemeyer que já te falei”.⁸⁰ Em viagem de estudos recente a Ouro Preto⁸¹, visitei o hotel em questão, construído no início da década de 1940, e constatei tratar-se de um modelo admirável da arquitetura moderna que ainda hoje destaca-se por sua construção em linhas retas, em franco contraste com as construções coloniais presentes na região.



Grande Hotel
Projeto de Oscar Niemeyer, 1940
Ouro Preto, Minas Gerais

De acordo com relato de Jorge Sirito de Vives, que também participou desta viagem, Paulo demonstrava grande interesse por arquitetura, e teria ficado bastante empolgado ao visitar o complexo da Pampulha em Belo Horizonte.⁸² O depoimento de Jorge tem particular

⁸⁰ Fonte: Carta endereçada à sua mãe, Noêmia Osório Flores, em 1948, durante viagem a Minas Gerais. Fonte: CDP – Margs.

⁸¹ Viagem realizada em julho de 2017.

⁸² O Conjunto Arquitetônico da Pampulha foi projetado por Oscar Niemeyer, por encomenda do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, e construído entre 1942 e 1944.

importância sobre este ponto da pesquisa, pois ele cursava arquitetura na época e se mudou de Porto Alegre para o Rio de Janeiro, onde vive até os dias de hoje, para trabalhar como assistente do próprio arquiteto Niemeyer, que, inclusive, visitou o Instituto de Artes da UFRGS, no dia 13 de abril de 1949.



Registro da visita de Oscar Niemeyer ao Instituto de Artes da UFRGS, 1949⁸³

No final dos anos 1940, Paulo Flores também decide ir para o Rio de Janeiro, onde começa a conviver de perto com vários artistas destacados: Milton Dacosta (1915–1988), Maria Leontina (1917–1984), Bruno Giorgi (1905–1993), Djanira (1914–1979) e Athos Bulcão (1918–2008), com quem, além de dividir o ateliê, viajou à cidade de Petrópolis, em 1948, para trabalhar na equipe de decoradores e projetistas de estandes da Feira Internacional da Indústria, no Hotel Quitandinha.⁸⁴

⁸³ Fonte: AHIA – UFRGS.

⁸⁴ Em carta à sua mãe, escrita em 1949, Paulo parece demonstrar satisfação com a remuneração que recebe para este trabalho: “Estou ganhando 4000,00 cruzeiros e estadia paga, o que aqui equivale a dois mil e quinhentos, pois estou morando no próprio hotel”. CDP – Margs.

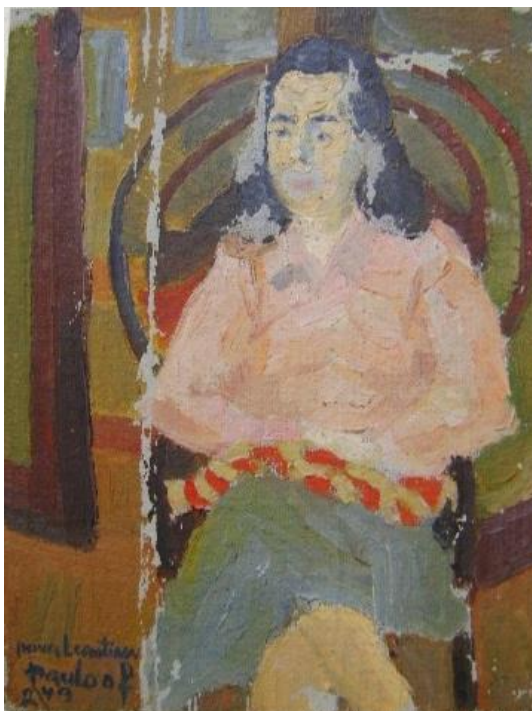


Paulo Flores com um de seus projetos na Feira Internacional da Indústria, 1948⁸⁵
Petrópolis, Rio de Janeiro, RJ

Desta época, localizei uma pintura de Paulo Flores, de 1949, feita como presente para Maria Leontina, em que Paulo Flores retrata a artista, com a qual conviveu bastante nos anos vividos no Rio de Janeiro. Esta pintura atualmente faz parte da coleção do único filho da artista, Alexandre Dacosta.⁸⁶

⁸⁵ In: SEFFRIN, 2008, contracapa.

⁸⁶ Entrei em contato com Alexandre Dacosta, filho de Maria Leontina com o pintor Milton Dacosta, para que ele me passasse as medidas da tela, mas até o momento não obtive resposta.



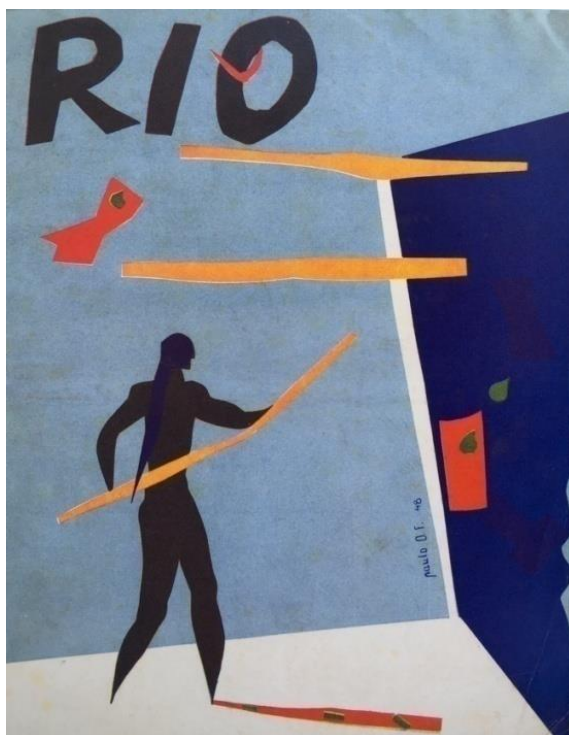
Paulo Flores (1926–1957)
Retrato de Maria Leontina, 1949⁸⁷
Óleo sobre tela
Coleção Alexandre Dacosta, Rio de Janeiro, RJ

Com sua experiência acumulada como ilustrador, Paulo consegue logo uma vaga para trabalhar na revista *Rio*⁸⁸, chegando a assinar algumas capas da publicação, nas quais veremos um planejamento ousado, em que linhas e planos de cores compõem imagens arrojadas e visualmente atrativas, para as quais, o ilustrador fazia alguns estudos a partir de colagens, em um exercício que coincide com as propostas de Henri Matisse, que apenas um ano antes lançara a emblemática edição de *Jazz*.⁸⁹

⁸⁷ Esta imagem foi enviada por e-mail por Alexandre Dacosta e encaminhada para mim por André Seffrin.

⁸⁸ A *Rio* foi uma importante publicação lançada no mercado editorial fluminense que circulou de 1944 a 1956, com periodicidade mensal. É interessante comentar que a revista deu espaço para outros artistas sulinos que também projetaram capas, como Nelson Boeira Faedrich e Sotero Cosme, além de artistas consagrados nacionalmente, como Di Cavalcanti e Burle Marx. Fonte: CERBINO, Ana Luiza. *Memória e modernidade nas páginas da revista Rio*. Disponível em: www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros...8...revista-rio/view. Acesso em: 07/11/2017.

⁸⁹ O livro *Jazz* foi publicado em 1947, com tiragem de 250 álbuns. O conjunto de desenhos feitos com a partir de colagens utiliza-se da técnica desenvolvida por Matisse no início da década de 1940, quando foi obrigado a passar longos períodos na cama, se recuperando de uma delicada cirurgia. Fonte: texto da exposição “Henri Matisse – Jazz”, com curadoria de Anna Paola Baptista, apresentada no Centro Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, a qual visitei em 30 de novembro de 2017.



Paulo Flores (1926–1957)
Capa da revista *Rio*, 1948
Rio de Janeiro, RJ



Paulo Flores (1926–1957)
Estudos em colagem, c.1948

Na capital fluminense, em 1950, Paulo organiza uma exposição no Instituto de Arquitetos do Brasil/IAB⁹⁰, na qual reuniu 75 desenhos, cujo sucesso pode ser, em parte, medido pelo livro de visitantes desta mostra, em que constam nomes importantes, como Marcelo Grassmann, Lívio Abramo, Djanira, Ivan Serpa, Farnese e Xico Stockinger, que foi o artista gaúcho que mais conviveu com Paulo no Rio. O texto do catálogo desta exposição, patrocinada pelo Art-club do Rio de Janeiro e pelo Ministério da Educação, assinado pelo crítico Mario Barata, não lhe poupa elogios:

[...] Paulo O. F. sente toda a poesia e toda a riqueza plástica dessa arte, que basta para consagrar um artista. O artista gaúcho não utiliza as sombras. Faz um desenho linear, em geral tortuoso por sistema e às vezes com grafismo nervoso e sensível, um pouco a Dufy, mas pessoal. Naturalmente que os modernos foram vistos por Paulo O. F., mas isso é a história refletida e antiga das artes. [...] Com o pincel, seu desenho é expressivo e forte. É um retratista que transmite a emoção das pessoas. (BARATA, 1950)

O crítico Tomás Santa Rosa (1909–1956) escreve sobre esta exposição para o jornal *A Manhã*.⁹¹ Apesar do cunho predominante elogioso, Santa Rosa deixa transparecer tom crítico em determinados trechos: “Muito embora algumas vezes o seu desenho se torne rígido, à medida do desenho técnico; muito embora, algumas vezes a linha fuja às qualidades de sensibilidade”. Deste texto, todavia, destaco partes em que o crítico observa nuances dos trabalhos de Paulo Flores que refletem a fuga do desenho essencialmente realista:

[...] Puro exercício intelectual, jogo puro do espírito o desenho inscreve, apesar da limitação do seu material, a forma pensada num esquema abstrato, alheio à natureza, da qual aproveita apenas as aparências. [...] Essa exposição marca uma etapa importante na obra do artista, enriquecendo-a de uma farta colheita de novas formas, uma verdadeira revisão da realidade objetiva, ponto de partida para todas as investigações da plástica.

Nesta época, um dos acontecimentos mais relevantes na vida de Paulo foi ter conhecido sua futura esposa, Noemi Lopes da Cruz, com quem se casou em 1951 e teve três filhos: Lia (1952), Virgínia (1954) e João Paulo (1956). De nome curiosamente semelhante

⁹⁰ Chamo a atenção para o fato de que Paulo Flores teve apenas duas exposições individuais de desenhos enquanto vivo, e nenhuma de pintura.

⁹¹ Fonte: *A Manhã*, de 15 de outubro de 1950. Junto a esta matéria, foi publicada uma reprodução do *Retrato de Milton Dacosta*, que integrava a exposição.

ao de sua mãe, Noêmia⁹², a também artista⁹³ tinha um traço no desenho que lembra muito o do próprio Paulo, como podemos ver nesse desenho que ela faz da casa em que moraram, na cidade gaúcha de Santa Maria no início dos anos 1950. Noemi dividia o ateliê com Glauco Rodrigues (1929–2004) e Ado Malagoli (1906–1994)⁹⁴, que logo depois, em 1952, se mudaria para Porto Alegre e se tornaria personagem fundamental na modernização das artes no Rio Grande do Sul.⁹⁵



Noemi Flores (1921)
Vista da minha sala em Santa Maria, 1950
Nanquim sobre papel, 31 x 21 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ

⁹² A semelhança entre os nomes é motivo de confusão na biografia de Paulo. Na notícia de sua morte, publicada no jornal *Diário de Notícias*, em 12 de julho de 1957, por exemplo, é escrito: “Deixou viúva d. Noêmia Lopes da Cruz Flores”. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

⁹³ Noêmia e Noemi não tiveram uma relação tranquila, segundo depoimento de Lia Flores, filha mais velha de Paulo e Noemi; ela relata que por sua mãe ser cinco anos mais velha que seu pai, a família de Paulo não aceitava bem a relação dos dois. Em tom de brincadeira, Lia contou que quando quer deixar sua mãe irritada, a chama de Noêmia.

⁹⁴ Noemi esclarece que era ela quem alugava o espaço no qual funcionava o ateliê e sublocava para Glauco Rodrigues e Ado Malagoli. Ela também contou que a contratação de Malagoli pelo Instituto de Artes foi organizada durante um encontro dele com Alice Soares ocorrido na casa de Noemi.

⁹⁵ Foi Ado Malagoli o responsável pela compra da tela *Passeio* que integra o acervo do Margs, do qual era diretor na época da aquisição (1958).

As obras de Paulo Flores são pouco conhecidas; além de quatro obras suas catalogadas no Margs⁹⁶, e um desenho que está no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro⁹⁷, nenhum outro museu ou instituição pública possui obras suas em seu acervo; praticamente todas as obras que podem ser consultadas estão no livro *Paulo O. F.*, editado pelo escritor e crítico de arte André Seffrin.⁹⁸

Neste contexto, ganha especial importância nesta pesquisa a localização de dois trabalhos até então desconhecidos – um desenho, com claros ecos cubistas e uma pintura, que, apesar de não ser abstrata, reflete a busca por um tratamento de desconstrução da imagem reconhecível.⁹⁹ Vale mencionar ainda que consegui localizar, no arquivo digital da Biblioteca Nacional, um total de 24 ilustrações de Paulo Flores feitas para periódicos durante sua estada na cidade do Rio de Janeiro que não estão publicadas em livros ou catálogos sobre Paulo Flores.¹⁰⁰

⁹⁶ Além da obra *Passeio* (1954), que foi adquirida por compra, o museu tem em seu acervo outras três obras, todas em nanquim, cujas aquisições foram através de doações. Fonte: Margs – Catálogo Geral, 2013, p. 378 e 379. Sobre a entrada de obras no acervo do Margs, há uma notícia publicada no jornal *Diário de Notícias*, de 20 de dezembro de 1958 (ver anexos) que gera dúvidas, pois afirma que o museu teria adquirido uma pintura e três desenhos. Enviei e-mail a Raul Holtz, Coordenador do Núcleo de Acervo da instituição, e estou aguardando posicionamento.

⁹⁷ A família não tinha conhecimento da existência deste desenho no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro; em pesquisa presencial ao acervo do museu, encontrei referências da obra, mas sem imagem disponível para consulta. Eu fiz o pedido para que a imagem me fosse enviada, a qual recebi, por e-mail, em 04 de dezembro de 2017, feita pelo celular da Chefe da Divisão Técnica, Cláudia Rocha. Apesar da qualidade ruim da imagem, a trago nos anexos deste trabalho, pois trata-se de uma descoberta importante para ampliar o conhecimento sobre o acervo de Paulo Flores. Ver imagem nos anexos, p. 141.

⁹⁸ Eu tive a honra de ser recebido pelo escritor André Seffrin, em sua residência, no Rio de Janeiro, no dia 29 de novembro de 2017, para uma conversa informal sobre a trajetória de Paulo Flores, que foi extremamente importante para ampliar meu conhecimento acerca do artista.

⁹⁹ Estas obras foram localizadas com um colecionador, Ricardo Bernardi, a quem conheci por meio de informações obtidas com João Flores, filho de Paulo Flores. Ao entrar em contato com o colecionador, descobri que ele também era proprietário de um desenho do artista, que tive o privilégio de adquirir.

¹⁰⁰ Todos os *links* destas imagens estão disponíveis para consulta nas referências deste trabalho.



Paulo Flores (1926–1957)
Sem título, 1949¹⁰¹
Nanquim sobre papel, 28 x 23 cm
Coleção particular, Porto Alegre, RS

¹⁰¹ Fotografia de Charlene Cabral. Dentre as ilustrações que Paulo Flores fez para periódicos no início dos anos 1950, vários apresentam resultado formal parecido com este. Trago uma destas ilustrações nos anexos deste trabalho.



Paulo Flores (1926–1957)
Sem título, 1947¹⁰²
Guache sobre cartão, 42 x 27 cm
Coleção Ricardo Bernardi, Porto Alegre, RS

Paulo Flores atingiu maior maturidade artística no desenho do que alcançou na pintura. Nas palavras de Vitório Gheno: “Ele morreu muito cedo... eu acho que ele não completou o ciclo pictórico que tinha pensado em fazer”.¹⁰³ Porém, mais que pelo resultado final em si, suas pinturas é parte fundamental desta pesquisa, porque retratam um artista em experimentação na busca por novas possibilidades artísticas.

Contudo, como a grande maioria dos pintores na época, inicia seus trabalhos retratando paisagens e naturezas-mortas, que, apesar do tratamento realista, já conseguimos

¹⁰² Fotografia de Charlene Cabral.

¹⁰³ Em entrevista realizada em 07 de julho de 2017.

identificar, por meio de distorções formais e uso das cores, que seus trabalhos possuem o traço de um artista visualmente arejado.



Paulo Flores (1926–1957)
Natureza-morta sobre manta, 1948
Óleo sobre tela,
Coleção Avany e Luiz Antonio Borges, Rio de Janeiro, RJ



Paulo Flores (1926–1957)
Natureza-morta com vaso de planta, 1948
Óleo sobre tela,
Coleção Avany e Luiz Antonio Borges, Rio de Janeiro, RJ

É legítimo buscarmos no pintor Paul Cézanne (1839–1906) as bases para a concepção das pinturas dessa fase de Paulo Flores. Ulrike Becks-Malorny abre um dos capítulos do livro que escreve sobre o pintor francês: “Cézanne desenvolve um gênero completamente novo de representação de objetos no espaço. Ele reinventa a natureza-morta na base da superfície plana e dá-lhe uma profundidade espacial unicamente por via indireta de meios composicionais” (MALORNY, 2012, p. 55). A reinvenção do espaço pictórico faz o artista de Aix-en-Provence ser considerado “o pai da arte moderna”, tornando-se a grande referência para os cubistas desenvolverem suas pesquisas de representação espacial e, conseqüentemente, ter reflexos na pintura de Paulo Flores.



Paul Cézanne (1839–1906)
*Natureza-morta, c. 1894*¹⁰⁴
Óleo sobre tela, 65,5 x 81,5 cm
Coleção particular cedida ao Kunsthaus Zürich, Zurique, Suíça

Em 1949, como já exposto, Paulo Flores começa suas experimentações utilizando padrões abstratos em suas obras, sendo uma característica recorrente nos trabalhos do artista o uso de cores vivas e luminosas. Sobre este ponto, Walmir Ayala se manifesta: “Em Paulo Osório Flores, a relevância conferida à cor, como estrutura formal, sempre superou o motivo episódico, o que marcou sua presença como um artista vinculado às conquistas modernas,

¹⁰⁴ Fonte: MALORNY, 2012, p. 61.

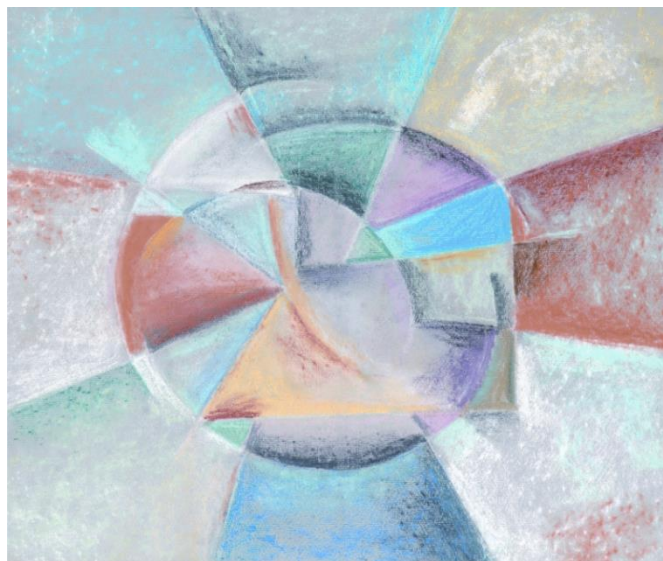
em que a razão tentava corrigir a emoção” (AYALA, 1988).¹⁰⁵ Paulo transitou por uma grande variedade de técnicas: nanquim, aquarela, pastel, tinta óleo, tinta acrílica, guache e colagem, sendo este um dos fundamentos que me sirvo para reconhecer em Paulo Flores um artista em busca constante por inovações. Paulo Flores deixou uma série de anotações e textos em que fica explícito seu pensamento sobre o exercício do desenho, da pintura e o uso da cor: “O desenho na pintura serve para limitar as diferentes cores que formam uma expressão. A pintura cria a realidade luminosa semelhante à natureza, por sua justaposição de cores”.¹⁰⁶ Em duas obras realizadas no início dos anos 1950, veremos um tipo de linguagem geometrizada que, em alguma medida, dialogam com os trabalhos de Paul Klee (1879–1940) e de Robert Delaunay (1885–1941), ambos também fortemente influenciados pelo cubismo e pelo surrealismo.



Paulo Flores (1926–1957)
Abstrato, c. 1950
Pastel, 21 x 20 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ

¹⁰⁵ In: SEFFRIN, 2008, p. 82.

¹⁰⁶ In: SEFFRIN, 2008, p. 62.



Paulo Flores (1926–1957)
Abstrato, c. 1952
Pastel, 46 x 39 cm
Coleção Virginia Osório Flores, Rio de Janeiro, RJ

Sobre este último trabalho, levanto a dúvida se ela não estaria apresentada em disposição invertida à concebida pelo artista. A suposição surgiu quando vi um registro fotográfico de Paulo ao lado de uma obra que acredito seja compatível com esta que pertence à Virgínia Flores, posicionada verticalmente.



Paulo Flores junto a uma de suas obras abstrato-geométricas
Teresópolis, 1951
Fotografia de Noemi Flores

Na mesma ocasião, Noemi fez outros registros fotográficos de Paulo ao lado de outras obras feitas no mesmo período. Dada a falta de registros das obras de Paulo Flores,

estas fotografias adquirem especial importância na reconstrução da memória sobre a obra e a vida do artista.



Paulo Flores junto a obras abstrato-geométricas de sua autoria
Teresópolis, 1951
Fotografias de Noemi Flores

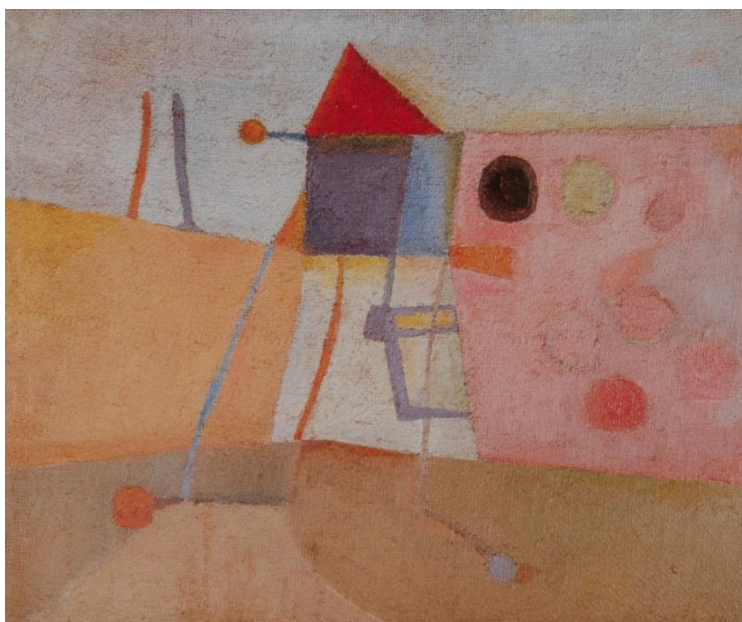
Estas fotografias foram feitas em Teresópolis, onde o casal viveu no ano de 1951 no sítio do pai de Noemi, que relata que, naquele período, Paulo produziu uma grande quantidade de obras abstratas, das quais só restam os registros fotográficos feitos por ela. Quando a questioneei sobre o destino dessas obras, Noemi relatou: “algumas foram doadas, e muitas ele colocou no lixo! Se ele não gostava, ele colocava fora”.¹⁰⁷

É complexo analisar o trabalho em pintura de um artista, do qual se tem registro de pouquíssimas obras. Todavia, uma característica que pode ser destacada nos trabalhos de Paulo Flores é o tom infantil e humorístico que se repete em algumas obras. Veremos composições lúdicas, com formas que lembram robôs, brinquedos de criança, bolinhas, que fazem parte de um mundo de imaginação criado por Paulo Flores em suas telas, com recorrente uso da cor rosa.

¹⁰⁷ Em entrevista realizada no dia 28 de novembro de 2017.



Paulo Flores (1926–1957)
Da plaquete 8 desenho 9 guaches, 1952
Guache, 23,5 x 16 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ



Paulo Flores (1926–1957)
Moinho, c. 1948
Óleo sobre tela
Coleção João Francisco Ferreira, Rio de Janeiro, RJ



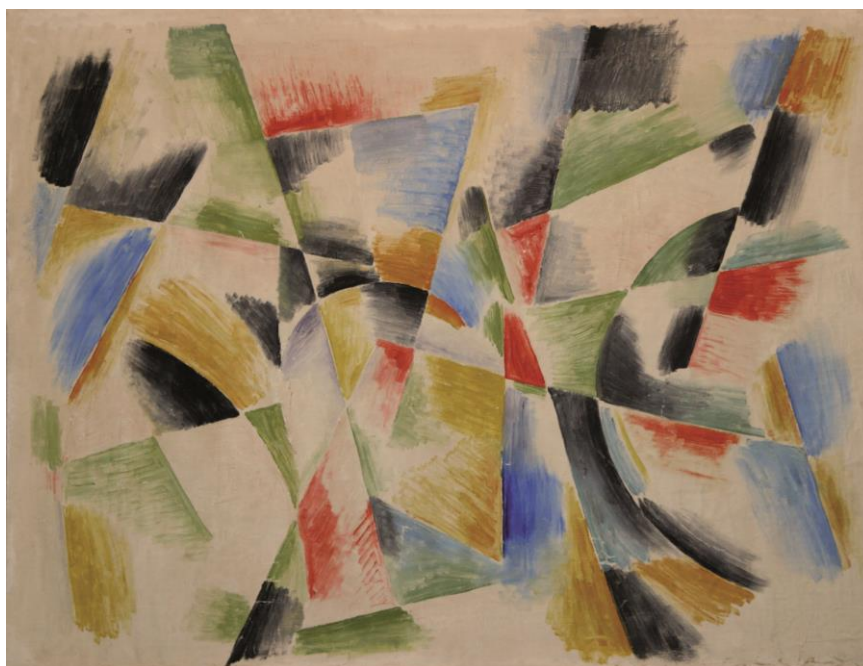
Paulo Flores (1926–1957)
Casa com bolinhas, c. 1954
Óleo sobre madeira, 19 x 34 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ

Nesse ponto, trago novamente a tela mais conhecida de Paulo Flores, *Passeio*, que vimos ser credenciada como a primeira obra abstrata do Rio Grande do Sul. É possível identificar nesta pintura elementos utilizados nas obras *Moinho* e *Casa com bolinhas*, que nos remetem a padrões figurativos, porém, ainda assim, a obra em questão trata-se de uma obra abstrata, por ser constituída apenas de formas geométricas.



Paulo Flores (1926–1957)
Passeio, 1954
Óleo sobre tela, 80 x 63 cm
Margs, Porto Alegre, RS

Os nomes dados para as obras devem ser considerados – na grande maioria são chamadas simplesmente de “abstrato” –, o que mais uma vez comprova a intencionalidade de Paulo em produzir obras dentro deste estilo. Todavia, Paulo não segue uma linha específica dentro de sua produção e, apesar de a quase totalidade de seus trabalhos conhecidos serem geométricos, ele também realizou trabalhos mais alinhados à linguagem lírica, como nesse óleo, que apresenta afinidades com os primeiros trabalhos de Kandinsky.

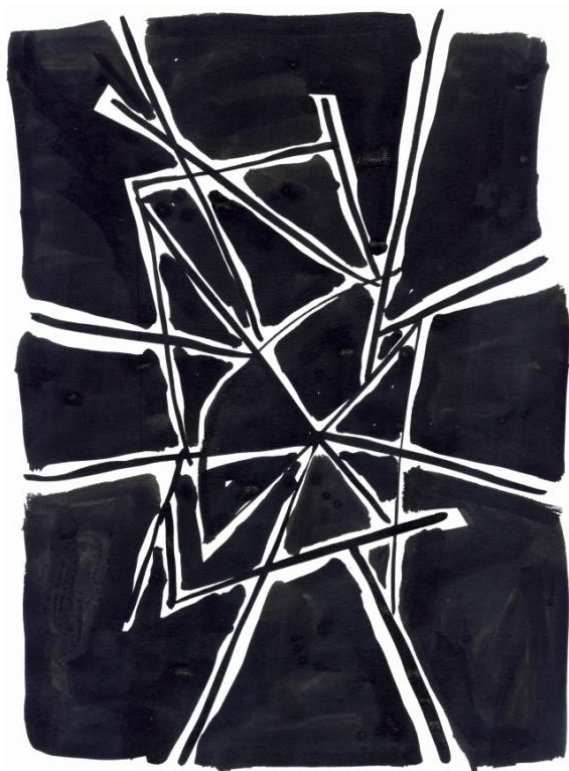


Paulo Flores (1926–1957)
Abstrato, c. 1951
Óleo sobre tela, 68 x 90 cm
Coleção Vera e Sírto de Vives. Rio de Janeiro, RJ

Ainda no início da década de 1950, Paulo pinta uma surpreendente série de obras abstratas, utilizando nanquim, que destoam do seu “estilo” usualmente mais colorido.¹⁰⁸ Clóvis Assumpção elogia essa fase do pintor: "Com o branco, o negro e o gris, ergueu um

¹⁰⁸ Observando as suas ilustrações para jornais no mesmo período, me chamou a atenção uma que diverge do estilo de desenho mais conhecido de Paulo; apesar de ser figurativa, tem resultado formal que, de alguma forma, dialoga com estes nanquins abstratos, principalmente pelo uso abundante do preto e pelo contorno disforme da imagem. Ver nos anexos.

mundo de impressionante beleza, através de um ritmo desconcertante à primeira vista, numa forma de lúcida construção" (ASSUMPCÃO, 1958).¹⁰⁹



Paulo Flores (1926–1957)
Abstrato, c. 1951
Nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm
Coleção Noemi Flores, Rio de Janeiro, RJ

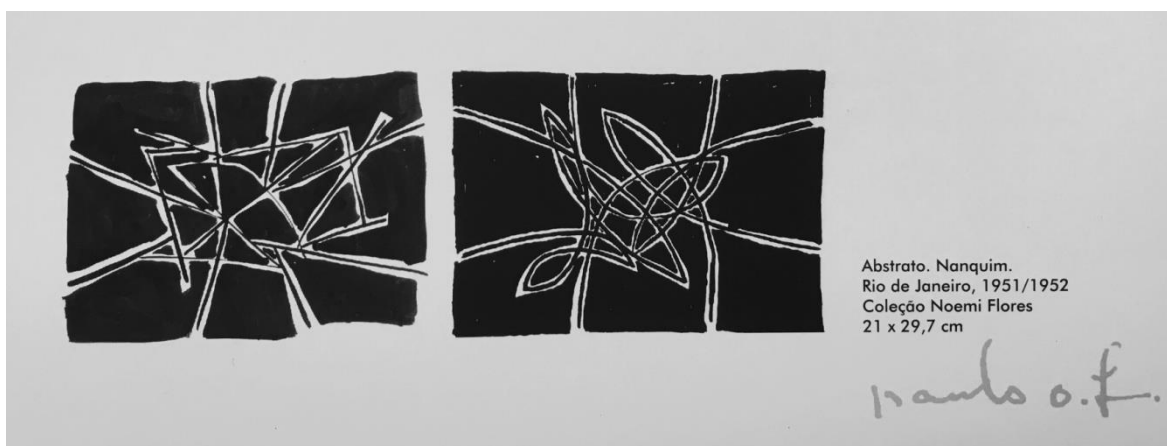
Esta obra foi publicada no catálogo de uma exposição¹¹⁰ retrospectiva de Paulo Flores organizada pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em 2011, com texto de apresentação de Renato Rosa¹¹¹; na publicação, a imagem aparece em posição horizontal. Eu a utilizo na vertical, pois suspeito que assim essa imagem tenha sido concebida pelo autor

¹⁰⁹ Retirado do texto de apresentação da exposição de Paulo Flores realizada no Margs, em 1958. Fonte: CDP – Margs.

¹¹⁰ Exposição realizada de dezembro de 2010 a janeiro de 2011, na sala Aldo Locatelli, no Paço Municipal.

¹¹¹ Marchand, pesquisador, co-autor do *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*.

para ser disposta, pois há uma obra muito semelhante a esta, que acredito que faça parte da mesma série, no acervo do Margs, em que há a assinatura de Paulo Flores.



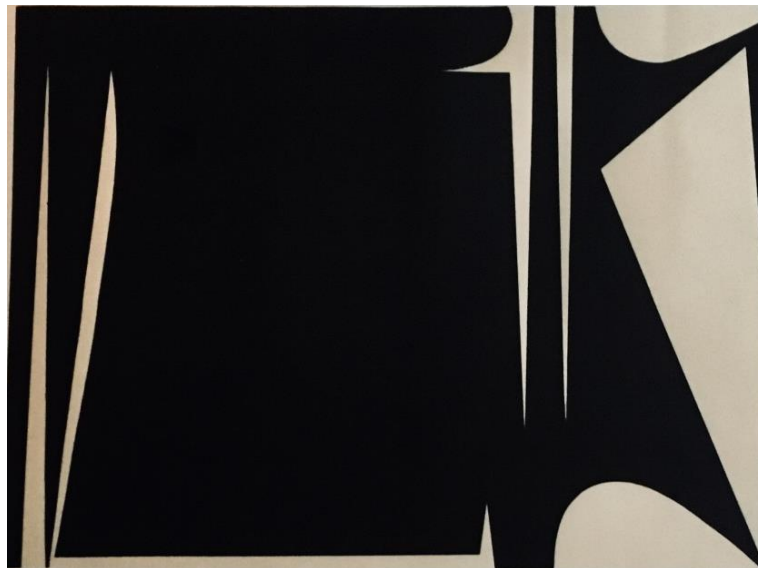
Página interna do catálogo da exposição realizada pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre na Sala Aldo Locatelli, Paço Municipal, 2011



Paulo Flores (1926–1957)
Sem título, 1951¹¹²
Nanquim sobre papel, 30,5 x 22,5 cm

¹¹² Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs; fotografia de Fabio Del Re e Carlos Stein – Vivafoto.

Para este conjunto de nanquins, proponho uma aproximação com a obra do artista uruguaio Antonio Llorens (1920–1995)¹¹³, um dos principais expoentes do abstracionismo na América do Sul, integrante do Grupo Madí na década de 1940. Se observarmos uma de suas obras do período, poderemos perceber semelhanças formais entre os dois artistas, que podem (por que não?) ter convivido no período em que Paulo Flores esteve em Montevideú e Buenos Aires. Entretanto, apesar das correlações formais – uso do preto, volumetria e geometrização das formas –, é importante notar que são trabalhos que se distanciam ao analisarmos o acabamento resultante da escolha técnica. Enquanto na serigrafia de Llorens vê-se o uso do preto “mais chapado”, em afinidade com uma linguagem industrial, a obra de Paulo Flores deixa transparecer o gestual na pintura, por meio das “falhas” ocasionadas pelo uso do nanquim. Llorens teve trabalhos expostos na II e na III Bienal Internacional de São Paulo e também foi um dos participantes da comitiva uruguaia no I Salão Pan-Americano de Arte de 1958.



Antonio Llorens (1920–1995)
Sem título, 1960

¹¹³ Antonio Llorens nasce na Argentina, mas se naturaliza uruguaio; cursou a “Escuela Industrial” e estudou no “Círculo de Bellas Artes” de Montevideú. Esta serigrafia do artista me foi doada pelo Prof. José Augusto Avancini.

Paulo Flores teve uma vida muito curta, mas deixou como legado uma obra arrojada, fruto de um artista que buscou constantemente romper com os cânones tradicionais estabelecidos em seu tempo. Sobre a causa de sua morte, há discordância entre as fontes consultadas. O jornal *Correio do Povo*, na época, noticiou a morte do artista, como decorrência de uma leucemia.¹¹⁴

André Seffrin relata uma versão divergente: “Em junho de 1957, com a saúde fragilizada, provável sequela do acidente com o trator quatro anos antes, hospitaliza-se em Porto Alegre. A morte vem logo em seguida, a 11 de julho no Hospital São Francisco”.¹¹⁵ Contudo, apesar de o acidente referido poder de fato ter fragilizado a saúde de Paulo, consta no seu atestado de óbito “carcinoma metastático pulmonar: carcinoma hepático” como a causa da morte.¹¹⁶ Segundo um provérbio popular, as pessoas morrem da maneira que vivem; Paulo Flores viveu de forma controversa, sua morte não poderia ter sido diferente.

Ao abordar os caminhos iniciais da arte abstrata no Rio Grande do Sul, me pareceu improvável não contemplar o I Salão Pan-Americano de Arte, pois este evento, ocorrido em Porto Alegre, apenas um ano após a morte do artista Paulo Flores, se notabiliza pela presença expressiva de artistas construtivistas uruguaios, movimento cujos reflexos são perceptíveis na obra de Paulo Flores. É importante ainda ressaltar que, no mesmo ano de 1958, a obra *Passeio* foi adquirida pelo Margs – outro ponto de intersecção entre a trajetória artística de Paulo Osório Flores e o I Salão Pan-Americano de Arte, o qual será objeto do próximo capítulo.

¹¹⁴ A imagem desta notícia pode ser consultada nos anexos deste trabalho, p. 164.

¹¹⁵ SEFFRIN, 2008, p. 46.

¹¹⁶ Informação obtida com a filha do artista, Virgínia Flores, por e-mail, em 27 de junho de 2017.

3. O I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE DE 1958: UM MARCO PARA A ARTE ABSTRATA NO RIO GRANDE DO SUL

“Contagante entusiasmo anima os preparativos para as comemorações do cinquentenário da fundação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul”, assim, Tasso Corrêa¹¹⁷ (1901–1977), então diretor do Instituto, abre um texto publicado no *Correio do Povo*¹¹⁸, em janeiro de 1958. Em poucos meses, a instituição completaria 50 anos¹¹⁹ de existência e as celebrações incluiriam a realização do I Congresso Brasileiro de Arte e do I Salão Pan-Americano de Arte.

Ironicamente, o escritor Erico Verissimo (1905–1975), responsável pelo setor literário do evento, em entrevista ao jornalista Gilberto Miranda, sinaliza que não era caudatário de congressos ou simpósios em geral:

Reúnem-se senhores importantes e graves; fazem discursos, papam almoços, leem teses cacetes, discutem as mesmas polidamente, aprovam-nas com elogios e o Congresso se encerra com mais discursos e banquetes. E nada se resolve. Não se adianta um passo.¹²⁰

Porém, na mesma entrevista, perguntado sobre o porquê estaria então participando do preparo daquele congresso específico, ele explica: “Este vai ser diferente. Diferente nos objetivos, no espírito, na técnica, no temário, em tudo”. O escritor estava certo: tratou-se de um acontecimento diferente de tudo que já tinha ocorrido no que tange o campo artístico e intelectual no Rio Grande do Sul até então.

¹¹⁷ Tasso Corrêa foi diretor do Instituto de Belas Artes entre 1936 e 1959.

¹¹⁸ Fonte: *Correio do Povo*, 16 de janeiro de 1958. AHIA – UFRGS.

¹¹⁹ O Instituto de Belas Artes foi fundado no dia 22 de abril de 1908.

¹²⁰ Fonte: *Correio do Povo*, 20 de outubro de 1957. AHIA – UFRGS.



Revista do Globo, nº 716, 17 de maio de 1958, p. 81¹²¹

A pré-produção do evento já começou pelo menos um ano antes, com envio de correspondências a diversas instituições da área cultural do Brasil e dos países participantes. No início de novembro de 1957, Fernando Corona publicou um artigo no *Correio do Povo*, convidando artistas para participarem do Congresso:

A ti, colega de artes plásticas do Brasil, dirigo-me em particular, pedindo-te que dediques umas horas à classe que pertences, pintura, escultura, gravura, etc, classe quase marginal, controvertida, incompreendida, sem garantia de trabalho, vivendo sobretudo em um individualismo fechado. Escreve a tua tese e envia-a à sede do Congresso.¹²²

Organizado em cinco seções: arquitetura e urbanismo, artes plásticas (pintura, desenho, gravura e escultura), letras, música e teatro, o evento contou com uma vasta programação, incluindo palestras, exposições e apresentações musicais; em termos de adesões, foi considerado um sucesso.¹²³ Quirino Campofiorito, alguns meses mais tarde, assim o descreveu: “[...] quatro centenas de escritores, jornalistas, poetas, músicos, críticos,

¹²¹ Fonte: <http://profciriosimon.blogspot.com.br/2010/04/um-salao-de-festas-das-artes-04.html>, acessado em 20/07/2017.

¹²² Fonte: *Correio do Povo*, 2 de novembro de 1957. AHIA – UFRGS.

¹²³ O Congresso teve a participação de 233 pessoas nas seções: artes plásticas, 80; teatro, 10; arquitetura, 41; música, 63 e letras, 39. Fonte: RAMOS, 2015, p. 447.

artistas plásticos e professores de todo o país estiveram reunidos em Porto Alegre e debateram animada e democraticamente os problemas de suas classes”.¹²⁴

Organizado paralelamente ao Congresso, o I Salão Pan-Americano recebeu comitivas de sete países: Argentina, Uruguai, México, Chile, Estados Unidos, Bolívia, Peru (estes dois últimos entraram por um acordo diplomático em que Canadá e Honduras cederam seus lugares como convidados), além de artistas nacionais dos estados de Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul.¹²⁵



Revista do Globo, nº 716, 17 de maio de 1958, p. 85¹²⁶

¹²⁴ Fonte: *Diário de Notícias*, 27 de dezembro de 1958. AHIA – UFRGS.

¹²⁵ Alguns artistas gaúchos participantes (grafias dos nomes conforme o Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte): Dorothea Vergara, Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Sônia Ebling, Antonio Caringi, Zorávia Bettioli, Glênio Bianchetti, Carlos Petrucci, Glauco Rodrigues, Alice Soares, Ado Malagoli, Joel Amaral, Bruno Vinsentin, Waldeny Elias, Cláudio Carriconde, Rubens Cabral, Avatar Moraes, Francisco Manoel Ferreira, Alice Brueggmann, José Caballero, Bertanha Cannes, Paulo Carneiro, Yara Costa e Silva, Inah D'ávila, João Fahrion, Fernando Corona, Henrique Fuhro, Gastão Hofstetter, Enio Lippmann, Hilda de Mattos, João Medeiros e Regina Silveira.

¹²⁶ Fonte: <http://profciriosimon.blogspot.com.br/2010/04/um-salao-de-festas-das-artes-04.html>, acessado em 20/07/2017. É interessante observar que a imagem trazida na revista é de uma escultura de estilo concretista, da artista argentina Noemi Gerstein (1908–1996), intitulada *El oráculo*.

Uma das características que mostram o ar inovador do Salão foi a heterogeneidade das obras apresentadas: fotografia, gravura, desenho, escultura, pintura, tapeçaria, mosaico, figurinos, cenografia, em uma mistura de tendências modernas, ao lado de obras de caráter acadêmico. Essa configuração tinha o objetivo de que o Salão fosse mais bem aceito pelo público, ainda não preparado para apreciar a arte moderna, especialmente, a arte abstrata, representada com maior expressão pelas comitivas dos países participantes da América Platina, com destaque para o Uruguai (BOHNS, 2012, p. 113; RAMOS, 2015, p. 442).

Neste certame pan-americano de arte estamos assistindo a uma coexistência formidável. Argentina está representada pelos concretistas mais avançados, acompanhados por Costagnino, último dos impressionistas. O Uruguai, pelos cubistas, surrealistas e construtivistas, muitos deles consagrados artistas. As salas desses dois países amigos contrastam com as obras enviadas do Rio e São Paulo, em sua maioria medíocres pela fórmula acadêmica. (CORONA, 1958)¹²⁷



Autoridades das diversas comissões durante o discurso inaugural de Manoel Ferreira de Castro Filho, presidente honorário da Sociedade de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1958¹²⁸

Proposto em substituição aos tradicionais Salões de Arte que já aconteciam no Instituto desde 1939, o Salão promoveu pela primeira vez o intercâmbio entre artistas e intelectuais gaúchos com os de outros estados do Brasil e de países das Américas, podendo

¹²⁷ Fonte: *Correio do Povo*, 30 de março de 1958. AHIA – UFRGS.

¹²⁸ Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte. AHIA – UFRGS. Entre os presentes no registro fotográfico: Antonieta de Souza, diretora do Conservatório Brasileiro de Música; René Sala de Pons e Beatriz Haedo, representantes da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai; Gerson Pompeu Pinheiro, diretor da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil; Joaquim Daniel Otero, Cônsul da República da Argentina, Frederico Ugarte, presidente da Sociedade Central de Arquitetos de Buenos Aires e os professores Cymbelino de Freitas, Tasso Corrêa e João José Rescala.

ser considerado, uma “semente” para o surgimento da Bienal do Mercosul quase quarenta anos depois (RAMOS, 2015).

Inaugurado no dia 23 de abril de 1958, o Salão contou com 670¹²⁹ obras expostas, dentre as quais, 89 de artistas uruguaios¹³⁰. A comitiva uruguaia foi coordenada por René Sala de Pons e Beatriz Haedo. Em entrevista na época, elas afirmaram que “todas as autoridades uruguaias colaboraram eficazmente para que o Uruguai não estivesse ausente do certame ora realizado em Porto Alegre”¹³¹, resultando na efetiva participação de 53 artistas.¹³² Dentre os inscritos na seção de pintura, alguns merecem destaque por serem pintores que produziam obras com características abstrato-construtivas:¹³³ Amalia Nieto (1907–2003), Berta Luisi (1924–2008), Antonio Llorens (1920–1995), Julio Cesar Mancebo Badell (1933), Francisco Matto (1911–1995), Manuel Pailos Blanco (1918–2004), Raul Pavlotzky (1918–1998) e Horacio Torres (1924–1976). Este último, filho do pintor concretista Joaquín Torres-Garcia, participou com duas obras: *Formas* e *Abstracción*, dado obtido na ficha de inscrição do salão.¹³⁴

¹²⁹ Uma nota no Catálogo Geral informa que 268 obras inscritas foram recusadas pela comissão.


¹³⁰ Das quais, 61 pinturas, 16 gravuras, sete esculturas e cinco desenhos.

¹³¹ Fonte: *Correio do Povo*, 26 de abril de 1958. AHIA – UFRGS.

¹³² Os artistas uruguaios estavam assim divididos em cada seção: quatro de desenho, quatro de escultura, sete de gravura e 35 de pintura.

¹³³ Incluí artistas que mandaram obras, cujos títulos continham as palavras “abstração”, “construtivo”, “composição” e seus derivados. Como anexo, trago uma tabela com todos os artistas uruguaios e suas respectivas obras participantes da exposição. É relevante observar que os nove artistas citados tiveram contato direto com a oficina de Torres-Garcia.

¹³⁴ Dimensões de cada obra: *Formas*: 111 x 81 cm; *Abstracción*: 42 x 72 cm. Destaco as medidas dos quadros, pois acredito que podem ser úteis para futura identificação das obras a partir dos registros fotográficos existentes do Salão.


 INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL
 RUA SENHOR DOS PASSOS, 248
 PORTO ALEGRE
 BRASIL

I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE
 Comemorativo do Cinquentenário da Fundação
 do Instituto de Belas Artes
 Inauguração — 22 de abril de 1958

Inscrição até 20 de março de 1958 N.º _____

Nome HORACIO TORRES

Nacionalidade URUGUAY

Credenciais CREDECIAL B. Q. A 6504

RELAÇÃO DOS TRABALHOS

DENOMINAÇÃO	MATERIAL E DIMENSÃO	PREÇO
1. FORMAS	14 x 21	Cr\$ 30.000.
2. ABSTRACCION	22 x 22	Cr\$ 22.000
3. FORMAS	14 x 21	Cr\$ 30.000

de _____ de 1958

Assinatura: Horacio Torres

Residência: CARAMURÚ 5510

Cidade: MONTEVIDEO

País: URUGUAY

NOTA — Os artistas que desejarem vender seus trabalhos deverão assinar a autorização abaixo.
 OBS. — A inserção de preferência deverá ser datilografada.

AUTORIZAÇÃO

Fica o Instituto de Belas Artes autorizado a vender os trabalhos acima descritos pelo preço constante da inserção e nos termos do Regulamento do Salão.

Horacio Torres
 assinatura do artista

Ficha de inscrição de Horacio Torres no I Salão Pan-Americano de Arte¹³⁵

A inclusão de trabalhos de Horacio é bastante significativa, pois, com 24 anos na época, ele era um dos principais seguidores da visualidade iniciada por Torres-Garcia, assim como seu irmão mais velho, Augusto Torres (1913–1992), que também enviou uma obra ao Salão, mas, provavelmente, de padrão figurativo, como podemos inferir pelo seu título: *Naturaleza muerta*.¹³⁶ Torres, com seu projeto conciliador de abarcar as diferentes tendências abstratas, fundou, em 1942, o “Taller Torres-Garcia”, onde ensinou a muitos alunos seus métodos e símbolos construtivistas; morreu em 1949, quando então seus filhos, junto com outros alunos antigos da oficina, como Manuel Pailos Blanco, passaram a ministrar as aulas até os anos 1970, quando se encerraram as atividades do “Taller”.

O catálogo do I Salão Pan-Americano, infelizmente, não traz imagens identificando as obras dos construtivistas uruguaios, mas podemos ver algumas delas em registros fotográficos da exposição, por meio dos quais consegui determinar a autoria de cinco obras

¹³⁵ Fonte: AHIA – UFRGS.

¹³⁶ A descoberta da participação de Horácio Torres e Augusto Torres foi um importante achado desta pesquisa, pois acredito que até o momento esta informação era desconhecida de pesquisadores sobre o tema.

através do reconhecimento das assinaturas dos artistas e análise das fichas de inscrição do Salão.



Registro da representação uruguaia no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958¹³⁷

¹³⁷ Nesta imagem, podemos identificar ao fundo, à esquerda, a obra *Gaicho sobre fondo naranja* (180 x 185 cm), de Miguel Pareja Piñeyro; à direita, estão as duas obras enviadas por Antonio Llorens, *Pintura 1* e *Pintura 2* (ambas medindo 116 x 81 cm). Fonte: AHIA – UFRGS.



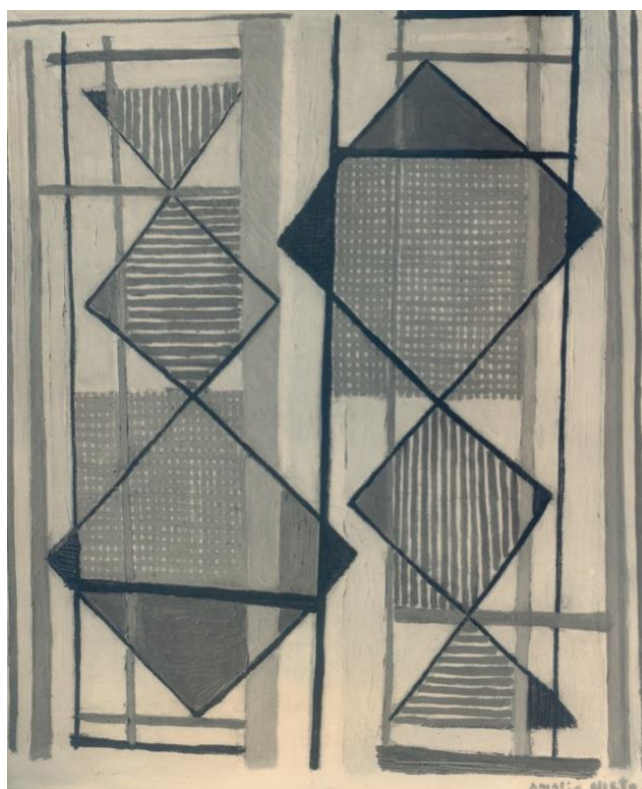
Antonio Llorens (1920–1995)¹³⁸



Registro da representação uruguaia no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958¹³⁹

¹³⁸ Fonte: AHIA – UFRGS.

¹³⁹ Fonte: AHIA – UFRGS.



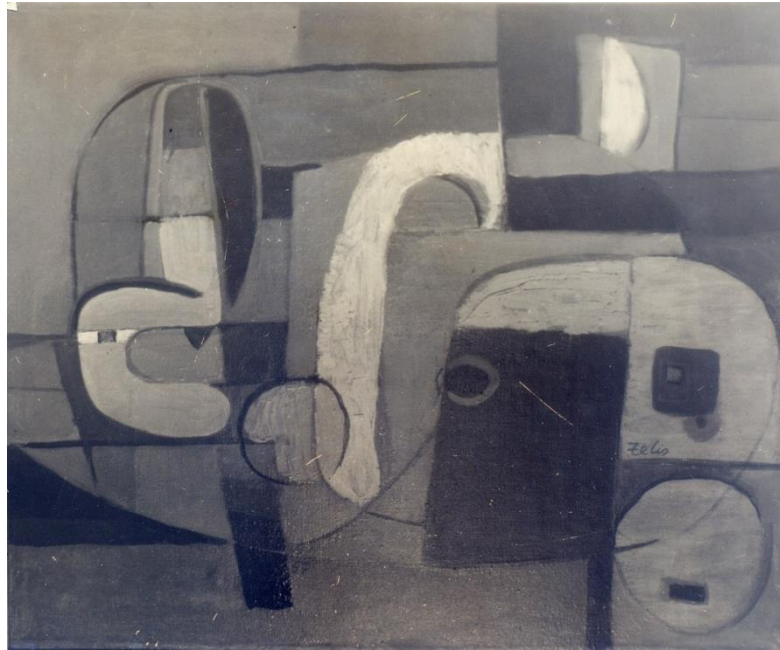
Amalia Nieto (1907–2003)¹⁴⁰



Raul Pavlotzky (1918–1998)¹⁴¹

¹⁴⁰ Amalia Nieto enviou três obras ao Salão: *Trapezios* (62 x 52 cm); *Construcción Rombal* (64 x 54 cm) e *Construcción dinámica* (67 x 55 cm). Fonte: AHIA – UFRGS.

¹⁴¹ Raul Pavlovsky, artista palestino naturalizado uruguaio, enviou duas obras ao Salão: *Fuga em gris* (46 x 71 cm) e *Composición* (50 x 64 cm). Fonte: AHIA – UFRGS.



Glauco Telis (1926)¹⁴²



Alicia S. Arló (1930)¹⁴³

¹⁴² Glauco Telis enviou duas obras ao Salão: *Opus 50* e *Opus 51* (ambas medindo 59,5 x 50 cm). Fonte: AHIA – UFRGS.

¹⁴³ Alicia enviou duas obras ao Salão: *Marcha n° 1* (84 x 61 cm) e *Marcha n° 2* (65 x 43 cm). Fonte: AHIA – UFRGS.



Registro de obras abstratas no I Salão Pan-Americano, 1958¹⁴⁴

Distribuídas ao longo dos oito andares do prédio do Instituto de Artes, as obras foram organizadas por país, em um arranjo verticalizado, aproveitando os espaços e permitindo aos visitantes percorrem todo o edifício, o que hoje “seria visto como uma inovadora expografia” (BRITES, 2007, p. 78). Segundo reportagem do *Jornal do Comércio*, de 15 de maio de 1958, o espaço destinado aos artistas do Uruguai foi a sala de número 53 do Instituto de Artes.¹⁴⁵



Vistas do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958¹⁴⁶

¹⁴⁴ Fonte: AHIA – UFRGS. Ao centro, vemos a tela *Composição*, de Ernani Vasconcellos.

¹⁴⁵ Fonte: AHIA – UFRGS.

¹⁴⁶ Fonte: Banco de dados digital do AHIA – UFRGS.



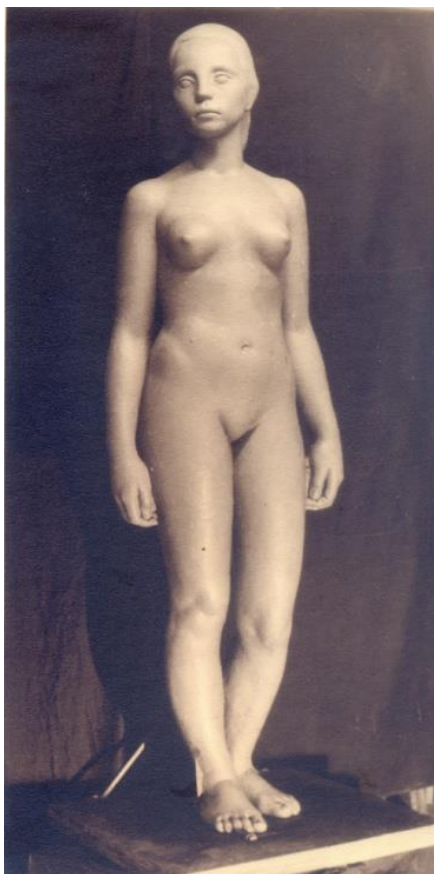
Vista do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958¹⁴⁷

A comissão de seleção das obras foi composta por Ernani Corrêa, Aldo Locatelli (1915–1962) e João Fahrion (1898–1970); para o júri de premiação geral, além desses, participaram Ado Malagoli (1907–1994) e Cristina Balbão (1917–2007).¹⁴⁸ De acordo com as regras estabelecidas, cada seção poderia receber medalhas de bronze, menções honrosas, medalhas de prata (limite de três por seção) e medalha de ouro (limite de uma por seção). Também seriam oferecidos prêmios de aquisição, que só poderiam ser oferecidos às obras que tivessem obtido medalhas de ouro ou prata, que então passariam a compor o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.¹⁴⁹ Apenas duas medalhas de ouro foram distribuídas no total: à Dorothea Vergara Pinto da Silva (1923), pela escultura *Figura feminina*; e ao artista mexicano Raul Anguiano (1915–2006), pela pintura *Dolientes*.

¹⁴⁷ Fonte: AHIA – UFRGS.

¹⁴⁸ Ainda havia um júri especial da seção de Arquitetura e Urbanismo, composto por Ernani Dias Corrêa, Vera Fabrício de Carvalho e Carlos Alberto Mancuso. Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano. AHIA – UFRGS.

¹⁴⁹ Algumas obras não integram o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, pois o regulamento previa que, caso o doador do valor para aquisição desejasse ficar com a obra, assim aconteceria. Fonte: BOHMGHREN, 2013.



Dorothea Vergara (1923)
Figura Feminina, 1958¹⁵⁰
Gesso, 210 x 65 x 35 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS

¹⁵⁰ Fonte: AHIA – UFRGS.



Raul Anguiano (1915–2006)
Dolientes, década de 1950¹⁵¹

As premiações podem nos ajudar a constatar que havia uma tendência do júri à pouca aceitação da arte abstrata. Além das medalhas de ouro terem sido oferecidas a obras de caráter figurativo, o fato de nenhum artista uruguaio com obras de visualidade abstrato-constructiva ter sido premiado com medalhas, prêmios de aquisição, ou sequer menções honrosas pode ser um indicativo de que os membros da comissão avaliadora ainda estivessem atrelados a um gosto mais acadêmico no seu julgamento estético.

Uma exceção relevante é a medalha de prata recebida pelo pintor Ernani Vasconcellos¹⁵² (1912–1989), pela obra *Composição*, a qual também foi agraciada com o prêmio aquisição, patrocinado pelo Instituto de Previdência do Estado, passando a fazer parte do acervo da PBSA, sendo, assim, a primeira obra abstrata a integrar um arquivo público no Rio Grande do Sul. Vale frisar que Ernani Vasconcellos era arquiteto, e trabalhou

¹⁵¹ Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte. AHIA – UFRGS.

¹⁵² Ernani Mendes de Vasconcellos, formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, integrou a equipe responsável pelo projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Cultura – MEC. Realizou sua primeira mostra individual, no Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB/RJ, em 1947. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22990/ernani-vasconcellos>>. Acesso em: 09/12/2017.

em diversos projetos ao lado de Oscar Niemeyer, dentre os quais, o Palácio Capanema, no Rio de Janeiro (1937–1945).



Ernani Mendes de Vasconcellos (1912–1989)
Composição, 1956¹⁵³
Óleo sobre tela, 100 x 82 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS

Uma das principais questões debatidas pelos participantes do I Congresso de Artes foram exatamente os conflitos entre a “arte acadêmica” e a arte que se propunha a romper com os padrões tradicionais. O crítico Luiz Martins, escreve para *O Estado de São Paulo*, deixando clara sua insatisfação com as obras apresentadas por artistas brasileiros, que, segundo ele, na grande maioria, eram “de um amadorismo pitoresco, de um academismo sem expressão vital e sem vigor plástico, fora da vida e do tempo, índice melancólico de uma sensibilidade arcaica e ultrapassada [...]”.¹⁵⁴

¹⁵³ Fonte: <http://www.ufrgs.br/acervoartes>. Acessado em 24 de julho de 2017.

¹⁵⁴ Fonte: *O Estado de São Paulo*, 30 de abril de 1958. AHIA – UFRGS.

Infelizmente, são confusos os dados existentes sobre a participação de intelectuais no evento, o que faz com que mesmo uma pesquisadora cuidadosa como Blanca Brites, ao que tudo indica, se equivoque ao listar os participantes do Congresso: “Mario Barata, Pietro Maria Bardi, Sergio Milliet, Jorge Amado, Luiz Martins, Flexa Ribeiro e Quirino Campofiorito (BRITES, 2007, p. 79). O mesmo acontece com a historiadora Neiva Bohns, ao afirmar que “Entre os congressistas, destacavam-se Quirino Campofiorito, Pietro Maria Bardi, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário Cravo e Arcângello Ianelli (BOHNS, 2012, p. 113). Entre os citados pelas pesquisadoras, pelo menos Mário Pedrosa (1901–1981) e Pietro Maria Bardi (1900–1999) não participaram do Congresso.¹⁵⁵ Contudo, entre os que efetivamente estiveram presente, me pareceu importante destacar, por seu tom conservador, a tese intitulada *O artesanato e o excesso de intelectualismo na pintura*, apresentada por João José Rescala (1910–1986), catedrático da Escola de Belas Artes da Bahia, que inclusive participou como membro da comissão eleita de relatores da seção de artes plásticas. Acompanhemos um fragmento do texto:

Esta tese, baseada na experiência e constante observação nos campos da pintura e da restauração, não pretende de modo algum criticar pessoas isoladas, refere-se aos fatos ou movimentos artísticos no seu conjunto impulsionados pelos anseios de libertação dos antigos padrões estabelecidos. [...] Foi o esnobismo dos formalistas do princípio do século que primeiro exaltou e idealizou esta produção, precisamente para justificar suas próprias fraquezas. Jamais houve tamanha infiltração de pintores nas pessoas dos pseudo primitivos, abstracionistas e derivados.¹⁵⁶

Rescala continua o texto criticando os procedimentos de seleção da IV Bienal Internacional de São Paulo, a qual teve expressiva participação de obras de caráter abstrato-geométrico: “Ninguém de bom senso poderá negar a parcialidade havida na seleção dos quadros da IV Bienal”, que, segundo o catedrático, tinha “[...] o propósito de achincalhar, de confundir, de humilhar a todos os artistas brasileiros, e inferiorizar propositadamente ou não, a nossa arte perante o envio estrangeiro”. Também discorrendo sobre o momento de tensão entre a arte figurativa e as inovações da “arte moderna”, meses antes do Salão, Fernando Corona escreve:

¹⁵⁵ Fonte: RAMOS, 2015, p. 448. Acredito que o escritor Jorge Amado (1912–2001) tampouco tenha participado do evento, pois seu nome não aparece em nenhum documento ou reportagem de época a que tive acesso.

¹⁵⁶ Fonte: Tese original de João José Rescala enviada para o Salão. AHIA – UFRGS.

E, se deverá prevalecer a arte acadêmica ou a contemporânea, qual o convencional ou racional no tempo e no espaço, sua expressão plástica na forma e no conteúdo, se a obra de arte é cópia ou criação do artista, qual o meio ambiente que inspirou, se o cenário é a rua, usos e costumes do povo, o ser humano em seu inquieto desejo e em sua insatisfação, seu lado lírico, dramático ou épico.¹⁵⁷

O artista e crítico, após abertura do Salão, reflete sobre o estado atual da arte moderna no Estado. Sua fala se revela tão elucidativa para que compreendamos o pensamento da crítica e do público no final da década de 1950, que me pareceu válido destacar uma citação mais longa:

O nosso povo ainda gosta de um quadro a óleo com motivo romântico [...]. A arte contemporânea não agrada o nosso povo ainda, simplesmente porque ele não a conhece. Num quadro abstrato, por exemplo, o povo não vê mais que manchas de cor, espécie de página escrita em chinês. Por isso aceitamos todas as tendências em nosso certames. São pinturas e esculturas de um modo que já passou e também as mais audazes experiências contemporâneas. Só assim o povo irá se dando conta que o mundo não é mais aquele romântico de outrora. [...] Gosto de Arte Contemporânea, figurativa ou não, pela força criadora que encerra, arte que parece de loucos. Quem sabe? Não parece que o nosso mundo marcha para um caos? Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo. Se eu tivesse 20 anos estaria pintando ou esculpindo com essa mocidade que faz o que bem entende, caminho seguro para libertação de si mesmo. (CORONA, 1977, p. 79 e 80)

Penso ser mister ressaltar a importância da crítica na modulação do gosto do público. É o que reconhece J. Tomaz, crítico da *Revista do Globo* na década de 1950, ao lamentar em sua coluna que a premiação tenha sido divulgada só no final do Salão:

A representação do México, por ter seus quadros presos na Alfândega, só pôde ser apresentada no dia 15 de maio, data que estava previsto o encerramento do Salão. Resultado: o Salão não teve catálogo, e a premiação só foi dada no final de sua apresentação. Isso foi mau, pois devido à grande variedade de trabalhos expostos, que foram desde os tachos muito bem aerados dos acadêmicos até os maiores absurdos dos tachistas, o povo não pôde ter a orientação que precisa, e que só poderia ser dada pelos trabalhos premiados, cuja responsabilidade é do júri em escolher o que havia de mais significativo e de melhor no Salão.¹⁵⁸

Um dos objetivos do Congresso era o de apresentar um anteprojeto de criação dos Ministérios das Artes e das Universidades de Arte a partir das ideias surgidas na direção do Instituto de Belas Artes. A tese foi apresentada em plenário, no dia 26 de abril, porém não foi aprovada pela maioria dos participantes (61 votos a favor e 75 contra), fazendo com que

¹⁵⁷ Fonte: *Correio do Povo*, 02 de novembro de 1957. AHIA – UFRGS.

¹⁵⁸ Fonte: *Revista do Globo*, 31 de maio a 13 de junho de 1958. AHIA – UFRGS.

o clima tenso criado pelas discussões acerca do tema não permitisse que as festividades planejadas para o encerramento acontecessem. Xico Stockinger, na época Presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas, escreveu para o Jornal *A Hora*, descrevendo os momentos finais do Congresso:

[...] Foi o que se viu: teve coisas boas e coisas más, enfim, como outro qualquer, destacando-se apenas que, por vontade da maioria, a tese geradora do conclave foi derrotada... e o congresso terminou, melancolicamente, sem sessão de encerramento, sem jantar e sem churrasco. Simplesmente terminou”.¹⁵⁹

Não podemos esquecer que, durante a década de 1950, o Rio Grande do Sul não tinha qualquer tradição visual relacionada ao abstracionismo, tendo nas “experimentações” solitárias do artista Paulo Flores os únicos registros dessa visualidade no Estado. Destaco o fato de que, no mesmo ano de 1958, a obra *Passeio* (1954) foi adquirida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, tornando-se a primeira obra abstrata entre artistas gaúchos a integrar um acervo público no Estado, poucos meses após a aquisição da obra abstrata do artista do Rio de Janeiro, Ernani Vasconcellos, pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

A repercussão na mídia dos eventos em comemoração ao cinquentenário do Instituto de Artes foi considerável.¹⁶⁰ O jornal *Folha da Manhã*, em tom entusiástico, abria uma matéria do dia 03 de abril sobre o I Salão Pan-Americano: “Uma realização ainda inédita no Brasil deverá efetivar-se em Porto Alegre”.¹⁶¹ De fato, o Salão teve um papel protagonista na remodelação das artes no tradicional contexto sulino, especialmente em relação à aceitação da abstração. A mudança de postura de Aldo Obino, crítico sabidamente conservador, pode nos ajudar a dimensionar o processo de legitimação da arte abstrata ao longo das décadas de 1940 e 1950. Menos de três anos após o I Salão Pan-Americano, o crítico, ao escrever sobre uma exposição do pintor Paulo Porcella¹⁶², demonstra visão surpreendentemente progressista:

¹⁵⁹ Fonte: *A Hora*, 10 de maio de 1958. AHIA – UFRGS.

¹⁶⁰ Só o AHIA – UFRGS guarda em seu acervo mais de 250 recortes de jornais sobre I Congresso Brasileiro e o I Salão Pan-Americano de Arte.

¹⁶¹ *Folha da Manhã*, 03 de abril de 1958. AHIA – UFRGS.

¹⁶² Primeira exposição individual do artista, “Figurativo e abstrato”, apresentada na Aliança Francesa, Porto Alegre, RS.

É sensível na expansividade e poder de expressão e harmonia, dentro do abstracionismo e nessa evasão do real e concreto, em favor do irreal e abstrato. As novas gerações que surgem estão levantando voo do realismo figurativo e se libertando das amarras de um restritivo objetivismo plástico e das tradições acadêmicas e institucionais do velho pictorialismo sulino. Nesse sentido, nos últimos anos, verificamos o impacto entre nós do élan renovador e o bafejo das correntes do abstracionismo e concretismo em nossa Província, em certa época por demais presa ao Passado e de costas para o Presente e o Futuro.¹⁶³

Ciente das diferentes proporções, comparo o papel do Salão, no que se refere à divulgação dos padrões abstratos, com o que teve a I Bienal de São Paulo, ocorrida sete anos antes. Apesar de ter tido apenas uma edição¹⁶⁴, inequivocamente, o Salão Pan-Americano concorre entre os acontecimentos mais importantes atrelados ao processo de instauração da arte abstrata no Rio Grande do Sul.

¹⁶³ Fonte: *Correio do Povo*, 18 de novembro de 1961. Instituto Porcella.

¹⁶⁴ O Salão foi concebido para ter edições bianuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao decidir pesquisar sobre o percurso inicial da arte abstrata no Rio Grande do Sul, logo cheguei ao nome do artista Paulo Flores, que, como vimos, tem íntima ligação com o desenvolvimento do abstracionismo no Estado. Escrevi um projeto como exercício obrigatório da disciplina de Laboratório de Pesquisa III. Ao recebê-lo comentado, me chamou a atenção uma observação do professor responsável pela cadeira, Eduardo Veras, sobre o nome de Paulo Flores: “Tu queres dizer Paulo Peres?”.¹⁶⁵

Esta dúvida transformou-se em um estímulo a mais para eu investigar este artista, sobre o qual tão pouco se tem conhecimento no meio acadêmico. Atendendo a uma sugestão vinda justamente do Professor Eduardo Veras, entrevistei a pesquisadora Marilene Pieta, autora do livro *Modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*, a fim de embasar o direcionamento desta pesquisa. Da entrevista, destaco um trecho a ser considerado, no qual a pesquisadora reconhece a obra de Paulo Flores como sendo muito pouco conhecida:

Tu concordas com o fato de o artista Paulo Flores ser o primeiro abstracionista do Rio Grande do Sul?

Não sei, Diego. Eu duvido. Porque, na verdade, conheço muito pouco a obra dele; ele é muito pouco falado...

Sim. Por isso mesmo eu pensei em investigá-lo mais.

É. Eu acho que tu tens que investigá-lo para teres essa resposta.¹⁶⁶

Foi o que fiz: busquei informações sobre Paulo Flores; porém sempre atento para não me limitar ao artista e à sua produção, pois tinha o interesse de abordar o contexto histórico em que ele estava inserido e a relevância da adoção de práticas artísticas não aceitas pelos ditames da época. A pretensão era entender o real significado de um artista produzir

¹⁶⁵ Paulo Peres (1935–2013), desenhista e gravador gaúcho, formado na Escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro em 1962; foi professor do Instituto de Artes da UFRGS. Fonte: ROSA e PRESSER, 2000, p. 398.

¹⁶⁶ Realizada em 16 de outubro de 2016.

isoladamente o que de mais moderno se dispunha naquele momento – década de 1950 –, que, se concordarmos com Greenberg, era a arte abstrata.

Ao desenvolver este trabalho, havia vários caminhos a seguir e confesso ter tido dificuldade na escolha. Deixei-me conduzir pelos meus próprios impulsos e contradições. Aliás, me parece o momento oportuno para observar que a própria nomenclatura de arte “abstrata”, que abarca a arte “concreta”, é também contraditória; afinal, nenhuma palavra me soa melhor antônimo de “abstrato” que “concreto”. Digo isto com o intuito de alertar que me permito seguir estas considerações finais com indagações remanescentes, percorrendo ainda o território das incertezas.

Apesar de ser imprecisa a determinação do momento exato do início do processo de desenvolvimento da arte abstrata no Estado, entendo que o campo da ilustração, do qual a *Revista do Globo* foi o principal celeiro, tenha sido um dos propulsores iniciais na busca por visualidades inovadoras, ainda nas décadas de 1920 e 1930. Um passo significativo de renovação estética pode ser identificado no ímpeto expressionista adotado por Iberê Camargo, no início dos anos 1940, em que o artista criou formas próprias, desconstruindo a representação naturalista, principalmente na execução de pinturas de paisagens rurais. Entretanto, a arte abstrata surge em definitivo nas experimentações de Paulo Osório Flores, que já no final da década de 1940, produziu obras de caráter abstrato-geométrico, até 1957, ano de sua morte aos 30 anos de idade. Menos de um ano depois, acontece em Porto Alegre o I Salão Pan-Americano de Arte, que se tornou um dos principais responsáveis por difundir a arte abstrata junto ao público e à crítica no Rio Grande do Sul, a partir da exposição de uma expressiva quantidade de obras abstratas, provenientes principalmente da comitiva uruguaia.

Vale ressaltar que, desde cedo, Paulo Flores teve contato com produções de visualidade arrojada, sobretudo a produção gráfica junto à Seção de Desenho da Livraria do Globo, à arquitetura modernista de Minas Gerais, e a obras de artistas modernos durante as viagens que fez para o Uruguai, Argentina e Rio de Janeiro. Cumpre frisar, novamente, que os caminhos percorridos pela arte abstrata no Rio Grande do Sul foram delineados dentro de um contexto histórico e social de arraigado conservadorismo. Neste sentido, a figura de Paulo Flores ganha sublinhada relevância, ao se propor ao desafio de contrapor o

convencionalismo vigente, ainda que não tenha chegado às últimas consequências em seu projeto plástico devido à sua morte prematura.

Um dos pontos a serem celebrados desta pesquisa refere-se à ampliação do conhecimento acerca de obras deste artista que não estavam disponíveis à consulta pública até então, o que foi possibilitado por meio de contatos realizados ao longo das entrevistas, dentre as quais se destacam duas pinturas inéditas que passam a agregar volume ao restrito acervo pictórico do artista.

A partir das análises realizadas ao longo do trabalho, posso concluir que um dos artistas que exerceram expressiva influência na produção abstrata de Paulo Flores foi Joaquín Torres-García. Os reflexos da visualidade construtivista podem ser vistos nas obras do artista gaúcho e confirmados por depoimentos de pessoas que com ele conviveram. A presença construtivista no Rio Grande do Sul também pode ser vista no I Salão Pan-Americano de Arte, em que vários artistas adeptos ao abstracionismo construtivista tiveram suas obras expostas, incluindo os filhos do criador do movimento, Augusto e Horácio Torres.

Comparo, ciente das diferentes proporções, o efeito regional do I Salão Pan-Americano de Arte ao do sentido em nível nacional após a I Bienal Internacional de São Paulo no que diz respeito à divulgação e à legitimação da arte abstrata. Prova disto é que, neste mesmo ano, duas das principais instituições públicas de Porto Alegre, o Margs e a Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, adquirem as primeiras obras abstratas de seus acervos. A partir de então, o Rio Grande do Sul assistiu a uma propagação de artistas que exploraram padrões abstratos em suas composições, em um período em que o campo artístico estava mais preparado para aceitar imagens não-figurativas, entre os quais, destacam-se: Paulo Porcella, Nelson Wiegert, Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira, Waldeny Elias, Iberê Camargo, Romanita Disconzi e Danúbio Gonçalves, cujas produções estão fora dos limites temporais desta pesquisa. A pesquisa abre caminhos para que sejam feitas investigações mais aprofundadas com o intuito de mensurar os reflexos do construtivismo na produção artística nos anos seguintes.

Pelo exposto, vemos que a arte abstrata no Rio Grande do Sul percorreu um longo trajeto desde as primeiras manifestações até sua legitimação ocorrida só na década de 1960.

As influências exteriores ao Estado e a experimentação realizada pelos artistas Iberê Camargo e Paulo Flores são pontos destacados neste processo de implementação da arte abstrata em nosso circunspecto contexto. À questão sobre o pioneirismo na produção de obras abstratas que fiz à pesquisadora Marilene Pieta, hoje respondo de forma afirmativa, confirmando a posição precursora de Paulo Osório Flores neste capítulo da história da arte riograndense.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930–1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARAL, Aracy. *Correspondência de Mario de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDRÉS, Maria Helena. *Os caminhos da arte*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSUMPCÃO, Clovis. *PRONAUS: crítica de arte*. Canoas: Editora La Salle, 1975
- AVANCINI, José Augusto; BRITES, Blanca. *Ado Malagoli: Tradição e Modernidade*. Porto Alegre: Bankorp Cultural / Opus Promoções, 2004.
- BERCLAZ, Ana Paula S. *Cartazes concretistas: arte, design gráfico e a visualidade moderna nos anos 50 e 60 no Brasil*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2011.
- BERCLAZ, Ana Paula S. *Arte abstrata no Rio Grande do Sul: anos 1960–1970*. ANPAP, 2015.
- BOHMGAHREN, Cíntia Neves. *Expressões intencionais – a modernidade de Ado Malagoli, Aldo Locatelli e João Fahrion na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e os eventos do Cinquentenário do Instituto de belas Artes, 1958*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Dissertação de Mestrado, 2013.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, 2005.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Década de 50: sopram os novos ares*. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.
- BRILL, Alice. *Samson Flexor: do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Edusp, 1990.
- BRITES, Blanca. *Apontamentos sobre Construções Visuais*. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BULHÕES, Maria Amélia (org.) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS./PPG. Artes Visuais, 1995.
- COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bela. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004.
- CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940–76*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1977.
- DAVAL, Lean-Luc. *História da pintura abstrata*. Paris: Fernand Hazan, 1988.
- DAVIES, Penelope. *A Nova História da Arte de Janson – A tradição ocidental*. Nona Edição; Organizadores: Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simom. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

- GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac naify, 2013.
- CATTANI, Iceia Borsa. *Paisagens de Dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: FIC, 2010.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2015.
- HERKENHOFF, Paulo. Alguns do múltiplo Iberê. In: *Iberê Camargo*. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas / Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.
- HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Hohenzollernring: Taschen, 2005.
- HOLTZ, Raul (org.). *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Catálogo Geral*. Porto Alegre: MARGS, 2013.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul: tradição e inovação. In: *Estudos Ibero-Americanos*, XI (2), 1985.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul. In: *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria da Cultura, 1992.
- KRAWCZYK, Flavio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre*. Porto Alegre : Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Dissertação de Mestrado, 1997.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.
- MALORNY, Becks Ulrike. *Paul Cézanne: o pai da arte moderna*. Köln: Taschen, 2012.
- PIETA, Marilene Burtet. *Modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1995.
- RAMOS, Paula. A modernidade impressa. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- RAMOS, Paula. Entre a tradição e a modernidade: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nas décadas de 1940/1950. In: *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: catálogo geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
- RAMOS, Paula. *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.
- ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas do Rio Grande do Sul*. Editora da Universidade, segunda edição, 2000.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul – 1900–1980*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- SEFFRIN, André. *Paulo O. F., 1926–1957: Paulo Osório Flores*. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.
- SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Websites consultados:

Itaú Cultural:

SALÃO Pan-Americano de Arte (1. : 1958 : Porto Alegre, RS). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81112/salao-pan-americano-de-arte-1-1958-porto-alegre-rs>>.

Acesso em: 18 de julho de 2017.

Prof. Cirio Simon (Blog):

<http://profciriosimon.blogspot.com.br/2015/07/arte-no-rio-grande-do-sul-11.html>. Acesso em: 19 de julho de 2017

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/21510. Acesso em: 17 de julho de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/21749. Acesso em: 17 de julho de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/27463. Acesso em: 18 de julho de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/21650. Acesso em: 18 de julho de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/4463. Acesso em: 25 de agosto de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/4903. Acesso em: 25 de agosto de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/4964. Acesso em: 25 de agosto de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/12013. Acesso em: 26 de agosto de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/1007. Acesso em: 26 de agosto de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/5043. Acesso em: 28 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/5883. Acesso em: 28 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/6212. Acesso em: 28 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/13880. Acesso em: 28 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/14304. Acesso em: 28 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/15008. Acesso em: 28 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/15469. Acesso em: 29 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/26541. Acesso em: 29 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/27289. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/098230/7100>. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2019>. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2027>. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2129>. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2266>. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2284>. Acesso em: 29 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2385>. Acesso em: 30 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2460>. Acesso em: 30 de novembro de 2017

<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2610>. Acesso em: 30 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/4686. Acesso em: 30 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/4839. Acesso em: 30 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/4843. Acesso em: 30 de novembro de 2017

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/4987. Acesso em: 30 de novembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/4991. Acesso em: 30 de novembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/5138. Acesso em: 30 de novembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/5446. Acesso em: 30 de novembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/5738. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/5788. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/5790. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/7537. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/11233. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/12416. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/13105. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/20300. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/21338. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/21673. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/22025. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/2957. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/5077. Acesso em: 01 de dezembro de 2017
<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/56288>. Acesso em: 01 de dezembro de 2017

APÊNDICES

1. Tabela de artistas da Comitativa do Uruguai participantes do I Salão Pan-Americano de Arte

ARTISTA	TECNICA	OBRA
Fernando Cabezudo	DESENHO	<i>Pescador</i> <i>Arroyo con vacas</i>
Andrés Feldman		<i>Gloria Maria</i>
Dante Ferrer Saraiva		<i>Composición</i> <i>Grafismo</i>
Nelson Ramos		<i>K 18</i> <i>K de N</i>
José Belloni	ESCULTURA	<i>La tradición</i> <i>Nuevos rumbos</i>
Stelio Belloni		<i>Busto de mi padre</i>
Angel L. Panosetti		<i>Retrato de jóven ciclista</i>
Severino Pose		<i>Retrato de um pintor</i>
Julia Garcia Montouliu	GRAVURA	<i>Figura</i>
Margarita Mortarotti		<i>Composición</i> <i>Momento</i> <i>Playa</i>
Hugo Oneil Hamilton		<i>Pocitos</i> <i>Encofrado</i>
Cesar H. Prieto		<i>Lavandera</i>
Guillermo C. Rodriguez		<i>Paisaje</i> <i>En el corral</i> <i>El domador</i>
Luis A. Solari		<i>Carroza atacada por perros</i> <i>Máscaras de pié</i> <i>Máscara con escoba</i>

Angélica Togores de Bordabehre		<i>Dromedários madera</i> <i>Jaguares</i> <i>Montanas de Maliorca</i>
Hélios Acosta	P I N T U R A	<i>Pintura</i>
Alicia S. Arlo		<i>Mancha n.º 1</i> <i>Mancha n.º 2</i>
Elsa Andrada		<i>Paisaje urbano</i>
Norberto Berdia		<i>Maguey y tradicion</i> <i>Magia gaúcha</i> <i>Paisaje de Aragon</i>
Loma Baitler		<i>El campito</i>
Maria Canto		<i>Iglesia</i> <i>Naturaleza muerta</i>
Leonardo Cantu Sierra		<i>Pintura B/57</i> <i>Composición</i>
Raul S. Cattelani		<i>Praça de La República</i> <i>Equilíbrio</i>
José Cuneo		<i>Rancho y carreta</i> <i>Luna del barranco</i> <i>Luna y enramada</i>
Angel G. Damian		<i>Pintura</i> <i>Pintura</i>
José Echave		<i>Pájaros de banado</i> <i>Pájaros</i> <i>Composición — Rio</i>
Manuel Espindola Gomez		<i>Otono, talvez invierno</i>
Maria Rosa dc Ferrari		<i>Virgen criolla</i>
Dantc Ferrer Saraiva		<i>Composición</i>
José Gurvich		<i>Los ciegos</i>
Hildemaro Lista		<i>Naturaleza muerta</i>
Antonio Llorens		<i>Pintura 1</i> <i>Pintura 2</i>
Berta Luisi		<i>Pintura Constructiva</i>

Julio Cesar Mancebo Badell		<i>Arte constructivo</i>
Francisco Matto		<i>Estructura</i>
Francisco L. Musetti		<i>Gasómetro</i>
Amalia Neto		<i>Trapecios Construcción rombale Construcción dinámica</i>
Manuel Laureano Otero		<i>Paisaje estructurado</i>
Carlos Paez Vilaro		<i>Cabaret Maternidad Gato</i>
Manuel Pailos Blanco		<i>Pintura constructiva Composición constructiva</i>
Miguel A. Pareja Piñeyro		<i>Gaúcho sobre fondo naranja La granja Mural</i>
Raul Pavlotzky		<i>Fuga en gris Composición</i>
Juan Carlos Pla		<i>Pescador La arrinconada Taberna</i>
Ema Real de Azua		<i>Composición</i>
Leandro Silva Delgado		<i>Iglesia Rosada</i>
Nelsa Solano Gorga		<i>Baixas</i>
Luis A. Solari		<i>Figuras con disfraz Composición con brindis</i>
Glauco Telis		<i>Opus 51</i>
Augusto Torres		<i>Naturaleza muerta</i>
Horacio Torres		<i>Formas Abstracción</i>
Juan Venta Voe		<i>Ritmo clásico</i>
Julio Verdie		<i>Naturaleza muerta Puerto</i>

2. Entrevistas

ENTREVISTA REALIZADA COM MARILENE PIETA EM 16 DE OUTUBRO DE 2016.

Legenda: E – entrevistador; M – Marilene Pieta.

E – Bem. Eu vou iniciar minhas perguntas e quero que tu fiques bem à vontade para acrescentar o que achares necessário. A primeira pergunta que te faço é: Tu achas que o tema “chegada do abstracionismo no Rio Grande do Sul” é interessante para um TCC?

M – Sim, eu acho um tema muito interessante, porque na verdade não tem sido tocado, feito, aprofundado etc. Agora, eu penso o abstracionismo como um processo formal, assim, de alguém que como Kandinsky e Mondrian... eles chegam através de uma história da sua forma, dessa forma evoluindo, largando formantes plásticos visuais pelo caminho; vai largando o tema, vai largando isso, vai largando aquilo, até chegar numa coisa quase pura e específica que é o específico daquela linguagem, a forma e a cor; ou só a forma, ou só a cor. Então eu acho que sem dúvida é super importante.

E – Mas é difícil diferenciar exatamente o que é uma obra de padrão geométrico do que é uma obra em que foi usado o abstracionismo geométrico como ideia, concordas?

M – Sim, é isso que eu acho que de antemão tu já terias que decidir: se tu queres ir no encaixe, assim, por exemplo, de um Cézanne que traz uma proposta abstracionista geométrica, ou então de um Van Gogh que vai em frente, até nós chegarmos ao lirismo final de um Pollock. Mas o que eu quero dizer é que isso tem que ser pensado assim historicamente. Digamos a consecução da forma desse artista. E eu acho que isso nós temos muito pouco aqui no Rio Grande do Sul, um artista que é capaz de abstrair depois de uma caminhada, amadurecer essa história de formas pessoais que tem uma história própria e que a forma tenha uma história própria. Então isso é interessante, dentro do específico dessa linguagem que a gente tava falando. Então eu acho que isso te obriga a aprofundar a questão, não é assim só chegar e dizer “ah fulano é abstracionista” porque nós temos muitos momentos assim que se toca nesse abstracionismo. Ah, de repente, inclusive, por exemplo, o grupo de Bagé... eles se propõem a uma arte louca que eles chamam de “tango”, mas são experiências passageiras, experiências assim que eles simplesmente tocam de passagem. Mas eu acho, eu pensaria o abstracionismo como um processo que começa e tem história

própria e que daí, de repente, nós chegamos a essa pureza da abstração, mas depois de uma caminhada, de um amadurecimento.

E – É interessante tu falares no Clube de Gravura de Bagé, porque inclusive a minha próxima pergunta é sobre isso. Pelo que eu já estudei, acredito que, de alguma forma, eles atrapalham o estabelecimento do abstracionismo no Rio Grande do Sul, porque defendiam uma arte mais social, seguindo os antigos preceitos desde Mario de Andrade, que queria a arte comunicando alguma coisa, uma arte então mais figurativa. E eu pensei em estudar os clubes de gravura para entender como que eles, de certa forma, “atrasaram” o abstracionismo no Rio Grande do Sul. Tu achas que isso pode fazer sentido? Ou talvez não tenha porque estudar uma coisa que não é exatamente abstracionismo?

M – É, não, eu acho que eles, na verdade, agravam esse gosto da arte rio-grandense pelo realismo, pela figuração etc. Eu não sei se eles atrapalham, eles insistem num jeito de ser gaúcho, porque na verdade... houve uma reação deles ao abstracionismo, uma coisa “ponta de lança”, mas eu diria que, se tu falas em Mário de Andrade, tem toda uma tradição super interessante, de uma tradição brasileira, de uma arte brasileira, que eu acho interessante ter em vista. Eu gosto muito... no caso do meu livro, eu chego nesse ponto. Aliás, o que eu escolhi para pesquisar foi justamente o momento de alto teor de identidade cultural. Então eu acho que, em parte, travaram sim a questão do abstracionismo, porque na época não havia convicções tão fantásticas como as deles, eles eram... assim, quase arrogantes. E com uma ideologia muito clara sobre essa questão. É, havia uma ideologia internacional sobre isso, que era trazida por eles, inclusive, mas eles tinham uma ideologia muito forte sobre isso. Enquanto os outros levavam naquela coisa do *laissez faire laissez passer*. Adotam alguma coisa e tal, mas não havia essa mesma intensidade.

E – Tu achas então que, de qualquer maneira, vale então eu estudar os clubes de gravura para pelo menos me ajudar a entender todo o processo?

M – Eu acho que vale a pena, porque eu acho que isso aí é uma coisa que aqui no Rio Grande do Sul...meu Deus, é tomado e retomado mil vezes, tu tens que entender um pouco, nem que seja para repudiar.

E – A arte abstrata vai ser muito estimulada pelos Estados Unidos, que saem fortalecidos no pós-guerra e fazem um certo tipo de propaganda, dentro de um programa de expansão do abstracionismo pelo mundo. Eu penso em abordar esse ponto na pesquisa e gostaria de saber tua opinião.

M – Sim sim, eu acho que sim. Porque eu acho que o abstracionismo chega como questão aqui exatamente depois da V Bienal de São Paulo, porque desde a primeira já é colocado aquele abstracionismo geométrico, mas é depois da V que todo o abstracionismo lírico chega etc, e aí vem todo mundo assim “ah, o abstracionismo vale, não vale”, mas todo mundo muito fascinado pelo assunto. E então o Malagoli faz essa caminhada das formas. Então ele

chega a essa abstração e faz uma exposição na Casa das Molduras e todo mundo fala “o Malagoli não tem mais volta”. Porque existia uma noção assim, de que se chegasse ao abstracionismo, teria esgotado a caminhada, que o retorno seria inviável. Então o Malagoli faz isso, mas depois compreende-se que não é bem assim e tal. E na verdade me parece que ali no Malagoli houve uma certa superficialização e não convenceu muito. Mas na mesma época, havia o Paulo Porcella também que fazia isso, e também o Rubens Cabral. Nessa mesma época, não podemos esquecer que o Iberê faz arte abstrata e eu acho que o Iberê realmente tem toda essa organicidade interna, sabes? Essa vida das formas que vem do óleo sobre tela, em camadas grossas, pesadas. É, aí ele chega a essa noção abstrata que ele não precisou fazer muita força porque na verdade aqueles carretéis eles dão margem a tu quase simplificares, digamos assim...dois cones e tal. Mas eu acho que o Iberê tem essa vitalidade interna, essa paixão elementar.

E – Que faltou no Malagoli, por exemplo.

M – É, faltou no Malagoli. O Malagoli tinha muitos olhos para Europa. O Iberê tinha mais essa noção... essa coisa intuitiva apenas, da escola de Nova Iorque. Esse abstracionismo lírico e tal. Tem alguns abstratos aí que ele prezava muito, mas no caso do Iberê, também a gestualidade; ele se referia muito a isso e nunca a influências externas. Porque a influência seja como for, ela é um corpo de conhecimento. Na época não havia esse descaramento de hoje. Tu pegas um cara que tu gostes, um autor que tu gostes e tu trabalhas em cima dele. Não é uma influência, uma citação ou alguma coisa da pós-modernidade que não tenha esse escrúpulo. Na época sim, tu flertavas com o artista que tu gostavas e tu adotava aquele procedimento, que afinal de contas, é outro conhecimento, é um corpo de conhecimento que tu estás botando para dentro do teu trabalho. E o Iberê fazia isso, mas ele já tinha aquilo tão constituído como dele que... nem citava ninguém.

E – Ah, tu foste aluna do Iberê?

M – Eu fui sim, eu tenho essa dádiva na minha vida.

E – Em que época tu foste aluna dele?

M – Olha... fim de 1960. É, fez parte da minha formação. Foi um curso no Margs, durante todo o verão. Foi uma coisa bem importante e a gente convivia muito na época que ele tava aqui. Ele saía com a gente, com o pessoal lá do Instituto.

E – Tu chegaste a pintar abstrato alguma vez nos teus quadros?

M – Não, acho que não. Aquelas coisas que tu apenas tangencias, sim.

E – Mas tu nunca te consideraste então uma pintora abstracionista?

M – Não, não. Sabes, Diego, que eu diria que eu daria apreço... e eu acho que vale essa pesquisa, essa busca e tal...se tu demonstrares que aquilo ali chega a um processo e tem uma qualidade. Porque me parece que, a Ana Paula, por exemplo, que fez uma pesquisa ou um projeto de pesquisa, se queixa da ausência ou da falta de visibilidade ou do descaso pelos pintores abstratos. Mas eu acho que o que tem que se ver bem é a qualidade desses pintores, se essa invisibilidade não seria pela baixa qualidade, eu tenho medo que seja.

E – O meu interesse é ver como se deu esse processo de chegada da arte abstrata no Rio Grande do Sul. A minha ideia é, tipo assim, saber o porquê aqui chega tanto tempo depois que na Europa, porque em 1909, já tá o Kandinsky fazendo arte abstrata e no Brasil vai chegar isso mais de 40 anos depois, na primeira Bienal de São Paulo e aqui no Sul ainda uns anos depois. Eu quero começar desde Mário de Andrade, com esse processo nacionalista dele, que, de certa forma, prejudicou o andamento da modernidade. Ele parece um crítico tão moderno, mas de certa forma ele tinha algumas coisas “anti-modernas”, como o fato de ser contra o abstracionismo, por exemplo.

M – É, é verdade. Mas tu sabes Diego, mas eu... eu não acho que ele... eu acho que é uma questão de tempo essa entrada do abstracionismo. Porque eu acho que, por exemplo, a sociologia, a cultura, a estética, têm fases de expansão e tem fases de recolhimento e não tem como a gente querer interferir, o crítico, o historiador etc. Então eu acho que de acordo com as características locais da nossa cultura especialmente, o abstracionismo custou a chegar, porque afinal ele ia ser um corolário, uma dimensão simbólica, de uma cultura. Mas enfim, eu acho que o Mário de Andrade, ele quer isso, ele quer essa dialética dos movimentos culturais, para que haja uma expressão dessa totalidade do campo cultural, sabe? Assim, essa noção de campo cultural de Bourdieu, o que é um campo cultural e o que aparece como dimensão simbólica tem que sair de lá daquelas entranhas do campo cultural. Hoje em dia quase não se fala nisso.

E – Que simplesmente chegar assim, do nada, e aterrissar no Brasil ficaria uma coisa “comprada” de fora, sem uma origem verdadeira. Seria isso?

M – Aí eu acho que tu tiras essa influência do campo cultural e tu vais ver o que que acontece. Ele poderá até ter razões inesperadas, “bah mas olha só, assimilou, fez uma nova convergência aqui, surgiu uma forma nova”... não se pensaria que a coisa fosse tão bem. Mas e se isso não acontece realmente o artista fica um mero pedante. Então, eu gosto de Mário de Andrade. Eu acho que tem que deixar tudo, tu não podes estar cortando daqui, dali, isso pode, isso não pode, vamos ver o que acontece, vamos experimentar. Se aquilo germina, se entra nesse processo formal que tem uma vida própria, na verdade, tu nem imaginas, mas aquilo é absorvido e faz sucesso. Então eu acho que aí faz parte da cultura e se não, é um adereço. Eu penso assim.

E – Perfeito. Tu achas – não sei se tu tens esse conceito – mas tu concordas com o fato de que o artista Paulo Flores seria o primeiro abstracionista no Rio Grande do Sul?

M – Não sei, Diego. Eu duvido. Porque tu sabes que eu na verdade conheço pouco a obra dele; ele é muito pouco falado...

E – Sim. E por isso mesmo eu pensei em investigá-lo mais.

M – É, eu acho que tu tens que investigá-lo. Mas em alguns momentos parece que o *Passeio* é um detalhe de outras obras dele que, da maneira dele, era mais ou menos figurativo. Então não me parece que ele teve intenção de abstrair. Ou talvez inconscientemente tenha tido, foi interessante, mas eu não sei, não houve assim uma intenção deliberada. Aquilo faz parte desse universo dele, um universo estranho...

E – Eu vou procurar alguém da família dele, eu acho interessante, não é?

M – Ah, ótimo! Eles vão te fornecer maravilhas... Porque eu acho assim, por exemplo, outras experiências abstratas que existiram e que havia mais consciência de causa, por exemplo. O que eu busco é o resultado, claro, não é a teorização e a consciência ou a não-consciência, é o resultado final. Mas eu acho que visto, assim, nesse panorama geral... eu não diria que ele seria, assim, um arauto da modernidade e o primeiro da abstração.

E – Talvez seja um título que deram para ele que talvez não seja justo.

M – É, eu acho que tu tens que pesquisar!

E – É a minha ideia! A Vera Chaves Barcellos é uma artista que nos anos 60 já está trabalhando com alguma questão de abstracionismo. Tu achas que ela seria uma personagem que eu também poderia investigar de alguma forma pela importância que ela trouxe à arte no Rio Grande do Sul?

M – Eu acho que sim, porque ela teve contato com gravadores, no caso, do centro do país e na gravura ela entra mesmo com a abstração. Mas eu diria que a importância da Vera é muito mais nos anos 70 com aquela arte já, sem corpo quase. Então não sei se a Vera seria tão importante nesse processo que às vezes me parece que se restringe à gravura, às influências da gravura.

E – Quem tu pensas que poderia me ajudar na minha pesquisa e que eu pudesse entrevistar?

M – Teria o Paulo Porcella... Eu acho que tu poderias conversar com ele sobre esse momento de abstracionismo aqui no final dos anos 50.

E – Tu achas que ali no início quando o Paulo Flores fez não teve repercussão naquele momento?

M – Não, não, não. Não teve repercussão. Porque eu acho que esta questão de abstração, ela surge aí como discussão. Então a coisa não se fixa. E eu acho que é importante porque tem que haver uma produção, uma fixação da produção, um consumo da produção, uma demanda, porque o que acontece aqui no Rio Grande do Sul nesses anos 1960 é que o pessoal estava deslumbrado com as modernidades que iam surgindo. Tanto estavam deslumbrados que os colecionadores iam aos ateliês e levavam os quadros ainda molhados para casa, de tão apaixonados...mas não se houve falar “eu quero um quadro modernista abstrato”. Não há uma produção abstrata, fora estes nomes que te falei, que seja qualificada a tal ponto de ganhar destaque ou uma corrida em torno dela. Então tu vê... o Iberê... há uma correria em torno dele e tal. Por exemplo, a experiência do Danúbio com o abstracionismo, mas é um tiro no pé, uma coisa que não tem como, sabe...

E – Até porque a arte abstrata não é fácil de fazer...

M – Não, pois é. Para ganhar densidade não é, é o que eu te falo: assim, tem que haver essa observação na vida interna das formas que estão fazendo uma caminhada e que elas vão se impôr ou não, a gente tem que ficar aguardando, vendo...

E – E existiu sempre, e acho que até hoje existe, não sei como é que era naquela época, existe certo preconceito, talvez, como se a arte abstrata fosse mais fácil de fazer...

M – Pelo menos o leigo tem essa noção: “até eu faço, meu filho faz, qualquer um faz”...

E – Gostaria de saber um pouco sobre tua pesquisa. Quais foram as dificuldades que tu encontraste e como ela se desenvolveu?

M – Deixa eu ver...eu ainda não era professora, ou melhor... quando eu fiz o trabalho eu já era professora sim. Mas é que a minha ideologia, digamos, estética foi sendo formada com muita intensidade através dos meus contatos. A gente vai incorporando ideias, comparando, frequentando bienais, porque o instituto passou a favorecer muito a ida dos alunos à Bienal. E a Bienal de São Paulo era um jeito de atualizar o Rio Grande do Sul também, porque esse conhecimento vinha para cá e tal, mas havia quem achasse que essa atualização era aquilo que tu falaste, que não era boa, porque interrompia um processo cultural em curso, digamos, tu compreendes? Era isso que o Mário de Andrade falava... porque ele queria essa totalidade do campo, e eu acho isso uma coisa maravilhosa, mas meio inviável hoje em dia...

E – É, segurar assim hoje em dia, com a popularização da internet, é muito difícil, né?

M – É, mas tu vê que os grandes nomes que realmente impunham sua presença na História da Arte, eles tem isso... um Miró, um Picasso; eles não podem ser mais espanhóis, não é? Um Volpi, por exemplo, o que ele monta é de uma brasilidade fantástica, o que dá o destaque para ele? A originalidade, a especificidade, essa brasilidade, não é? É isso que Mário de Andrade quer, parece que ele está fazendo uma pregação, assim, de fora, mas não é assim, não é, não é...

E – Ele tinha uma limitação que vinha dessa estrutura que o Brasil se tornou, claro que ele estava rompendo. Ele certamente era um super moderno para aquele momento, mas ele tinha aquelas questões de uma modernidade dentro de uma tradição porque ele também vinha do século XXI...

M – É, exatamente. Mas por outro lado, por exemplo, o Oswald, quando ele cai, assim, quando ele quer que as coisas todas possam cair de paraquedas nesse campo cultural, eu acho que daí... eu acho muito boa a ideia dele, acho bom. Porque nesse processo todo que quer o Mário, mas tem que ser um processo forte, ebulição de um processo. Isso tem na Espanha, por exemplo, culturas, assim, mais antigas, a própria França ou a Itália, ou Alemanha, nós temos menos hoje em dia, a gente não teve nem na idade média, né... Mas enfim, há uma ebulição no campo estético, assim, aí cai de fora uma forma abstrata, por exemplo, e vai ser absorvida e metabolizada de diversas maneiras...

E – E devagar.

M – E devagar. E quanto mais esse teu campo cultural tiver mais condições de metabolizar essa forma, mais a coisa rende e fica uma coisa, assim, fantástica. Estou muito atarefada com outras coisas, questões familiares como te falei, mas Diego, assim, eu acho isso é importante essa noção assim de quanto mais tu incrementa o nosso campo cultural eu estou te falando muito em campo cultural porque eu acho que tu tens que ir atrás das noções de Bourdieu para ver como é que a coisa cai aqui...mas o corolário disso é a forma, tu não pode desprezar a forma...

E – É não, não pode desprezar a forma...

M – Porque pode ser muito bonito tudo isso, ter grandes intenções, mas quando cai as influências e a coisa fica vazia, fria, não há aceitação.

E – É, eu não vou desprezar a forma, mas tenho que admitir que a minha ideia é mais a história mesmo. Mesmo que o artista tenha se proposto a fazer arte abstrata e o resultado não seja bom, ele entraria na minha pesquisa, pois a minha ideia é ver mais esta agitação moderna mesmo, o porquê da demora para chegar por aqui; eu quero ver como chega, como era esse processo, se foi bem absorvido, se as pessoas faziam ou não faziam, se o mercado aceitou ou não aceitou, se vendia, quem vendeu, por quanto vendeu, se foi por leilão, qual museu primeiro comprou...

M – Isso é muito importante Diego. A primeira exposição do Margs foi dos artistas dos anos 30 da Semana de Arte Moderna... assim, porque aqueles que nos anos 30 já mostravam serviço...Guignard, Volpi, esses grandes nomes, absorveram aquelas noções de Mário de Andrade, tu tem que rever o Mário de Andrade (risos).

E – Eu gosto muito do Mário de Andrade, das ideias dele, eu só acho que ele foi vendido à história como “Mário de Andrade, o grande moderno” e acho que ele tinha seus

parâmetros não tão modernos. Mas eu acho que estava ótimo para aquele momento, e ele foi muito inteligente, tanto que a ideia dele foi super aceita pelos artistas nos anos 40 e 50.

M – Mas eu acho importante tu verificares as formas... é que tu não queres fazer uma pesquisa estética; eu sempre fui mais chegada a formas, eu termino sempre na forma, mas eu acho que tu estás muito bem encaminhado querendo saber da história, parece bem consistente. Mas é que eu acho que tu tens que sentir de alguma maneira essa repercussão toda que tu vais buscar no contexto tu vais ter que sentir na forma, como é que essa forma se alimentou desta liberdade ou não, como é que essa forma se desdobrou, se adensou.

E – Tu começaste esta conversa de uma maneira tão interessante, por que tu disseste que não é só fazer, existe todo um conceito por trás. A minha primeira ideia foi pesquisar a Regina Gomide que na década de 20 já trabalhava com o uso de padrão geométricos nas suas tapeçarias, mas daí eu já me dei conta que isso acontece desde a antiguidade, padrões geométricos usados em tapeçaria, então não é um movimento que ela está participando. Ela não tem esse caráter moderno do movimento e isto é muito interessante. Então, acho que isso pode acontecer no caso do Paulo Flores, que estaria fazendo os padrões geométricos, mas ele não está trabalhando com abstracionismo.

M – Exato, pode não ser uma aspiração dele esse abstracionismo.

E – Marlene, eu te agradeço muitíssimo! Foi ótima essa nossa conversa, de verdade.

M – Sim, eu gostei muito. A gente poderia seguir conversando toda a manhã...

ENTREVISTA REALIZADA PESSOALMENTE COM PAULO PORCELLA EM 18 DE JANEIRO DE 2017.

Legenda: E – entrevistador; P – Paulo Porcella e H – Helenice Porcella.

E – Eu estou pesquisando a arte abstrata no Rio Grande do Sul, então eu conversei com a professora Marilene Pieta, e ela me indicou conversar contigo, pois tu trabalhaste com abstrato no período em que estou estudando. Eu precisaria saber o que tu te lembras desse momento, do início da sua carreira. Quando tu começaste a fazer arte abstrata?

P – Olha, pois é... É tão diversificado. Eu fazia natureza morta, que sempre foi um clichê base, e depois até um período da faculdade, por exemplo, natureza morta sempre foi um alicerce, porque aí tu discutias a composição... E natureza morta, assim, ficou vinculada a toda uma trajetória...

E – Certo, e quando que tu foste tirando a forma do quadro e deixando os traços mais soltos? Foi logo em seguida?

P – Olha, mas aí eu fui tendo influência da faculdade: expressionismo, abstração, então aí a coisa foi se injetando...

E – Foste experimentando aos poucos?

P – É. Então eu tive momentos, assim, de abstração, e na abstração não tinha um compromisso, assim, de copiar.

E – Era uma vontade que tu tinhas de trabalhar com uma coisa nova?

P – Sim. De estimular o imaginário, sem ter que copiar um elemento, pois aí era apenas um serviço técnico.

E – E tu lembras que influências tiveste para começar a pintar abstrato? Chegaste a viajar para fora?

P – Sim.

H – Não, nesse período não!

P – Não, na faculdade não, não é filha?

E – Até então tu só tinhas ficado aqui no Rio Grande do Sul, não tinhas viajado nem para o Rio, nem para São Paulo?

H – Rio e São Paulo já.

E – E lá viste alguma coisa que te influenciou?

P – Sim, porque lá a coisa já tinha andado, era muito, assim... ampla.

E – Mas o que tu te lembras de ter visto nesse período, algum artista ou alguma exposição em especial?

H – Tinha alguma coisa do abstrato que era uma influência para ti, pai?

E – Tu te lembras de ter visto e ter pensado “ah, eu quero fazer assim também”?

P – Como é que eu vou lembrar agora? Vou ter que buscar lá do passado... Porque como eu tinha na faculdade cadeiras de História da Arte, isso tudo começou a fazer parte do meu contexto informativo.

E – As influências vinham de fora, então, em forma de imagens?

P – Isso. E depois na faculdade, eu tive professores que vinham da abstração, não é?

E – Quem foram os professores que te influenciaram?

P – Olha... deixa eu pensar...

E – Lembras se o Ado Malagoli te deu aulas?

P – Ah sim! Era o Malagoli, no desenho, Locateli na paisagem, e também tive aulas com o Fahrion...

E – E algum deles te ensinava a abstração?

P – Não.

E – Nem o Malagoli? Porque o Malagoli é considerado um dos primeiros pintores abstratos.

P – Não, não, ele centrava na estrutura conceitual acadêmica.

E – Mas, no geral, o Malagoli pode ser considerado uma influência tua?

P – Malagoli? Sim! Locateli, também.

E – Tu gostavas das obras deles?

P – Sim. Eles eram os mestres da época que eu convivia. E, a partir dali, quando tu entras para a faculdade, tu tens todo o histórico na arte do mundo.

E – E tu te lembras das críticas? O que os críticos falavam sobre os artistas que estavam pintando abstrato.

P – Olha, não tinha credibilidade. Porque de certa forma tinha um conceito de que era uma fuga, assim, de ter o domínio do desenho, de ter uma técnica da luz e da sombra, da cor, então o abstracionismo ficou um jogo, um quebra-cabeça, não é? Era algo mais espontâneo, sem um compromisso em representar alguma coisa, uma coisa muito mais conceitual do que formal.

E – E na época que tu começaste a fazer a arte abstrata, tu conseguias vender as obras?

P – Vendia.

E – Para particular ou para alguma instituição?

P – Para particular. Tem no meu arquivo, não é, filha?

H – Não, essas vendas desse período, não.

E – Mas quando tu começaste a pintar abstrato? Conseguirias me dizer uma data, um período?

P – A arte abstrata? Na Faculdade de Belas Artes não tinha abstração na época... Porque ela entrou depois... Eu tive uma educação muito acadêmica. Meu professor era o Malagoli, que era um acadêmico!

H – Não, mas a tua primeira exposição, quando tu saíste da escola de arte... querendo uma coisa nova e tu fizeste a tua primeira individual...

P – Fiz a primeira individual, sim.

E – Em que ano?

P – Em 1960.

H – Então, em 1960, ele faz a primeira individual, com 25 anos, e já tem arte abstrata. Tu vais ver neste livro que te dei. Ali tem tudo.

E – Tu conheces um artista chamado Paulo Flores?

P – De nome, acho que sim...

E – Tu não tens conhecimento do trabalho dele? Do trabalho dele da época, de conviver com ele?

P – Não, eu não lembro.

E – De quem o senhor lembra que trabalhava contigo nessa época? De outros artistas, não os teus professores, mas teus colegas ou outros artistas que estavam ainda começando?

P – Bah, e agora... como é que eu vou lembrar? Dos nomes da minha época, tinha o Iberê, o Malagoli, o Fahrion, a Alice Soares...

H – Mas o Iberê estava em outro patamar...

P – Sim...

H – E teus colegas de turma, pai?

P – Bah... não me lembro mais. Me dá um nome, filha!

H – O Paulo Peres?

P – Sim. O Paulo Peres era meu colega.

H – Da escultura, quem era...?

E – Carlos Tenius?

P – Isso! O Carlos Tenius!

E – O Carlos Scliar? Não sei se nessa época ele convivia contigo... ou alguém do “Clube de Gravura”?

H – Ele foi fazer gravura com o Danúbio ainda nos altos do mercado, e aí depois foi trabalhar lá no atelier que ficava na Lopo Gonçalves.

E – Tu lembras, assim, sobre a tua decisão de fazer arte abstrata. Como tu me disseste, era uma vontade de trabalhar com coisas novas que estavam acontecendo...

P – É. Eu queria procurar uma identificação com o contemporâneo, com o modernismo.

E – Era uma vontade de ser moderno, então?

P – Exato. Porque aí estava entrando aquela ideia de ser clichê quem fazia figurativo... Ficava meio acadêmico.

E – Até os teus 20 anos, que seria em 1956, tu viajaste para São Paulo?

P – Não... Que eu me lembre, não.

H – Ele foi para uma Bienal, ele recém tinha casado com a minha mãe, eu não era nascida ainda...

E – Tu lembras qual Bienal foi esta, Paulo? Ou a idade que tu tinhas?

P – Bah...

H – Se eu perguntar para minha mãe, ela sabe...

E – Então depois pego esta resposta contigo por e-mail. (A confirmação do ano foi dada posteriormente por Helenice: Paulo viajou com sua esposa para a Bienal de São Paulo de 1959).

P – Na verdade, ir para lá foi impactante, porque o grupo...

H – A turma toda dele foi, locaram um ônibus e foram se enlouquecer em São Paulo (risos).

E – Até quando o senhor pintou abstrato?

P – Olha, a minha formação, na verdade, foi acadêmica, trabalhava com o figurativo, o clássico... Quando surge o abstracionismo, eu logo começo a produzir o abstracionismo...

E – E segue até quando? Até que década?

P – Ah, a década eu não lembro.

H – Até os anos 1970 ainda tem abstrato, tem dois exemplares na minha casa.

E – E por que o senhor parou?

P – Eu acho que, primeiro, tem que ser uma coisa íntima e foi se desgastando. Aí, a cultura também foi se renovando e tu vais te comprometendo com a mudança e depois uma coisa que começou a marcar muito foi a tecnologia, por exemplo, de imagens e tecnologia digital...

E – E tu chegaste a produzir alguma coisa digital?

P – Não.

H – Eu sei o que ele está querendo falar. Assim, o uso de equipamentos, como o *slide*, a fotografia, como suporte. Para pegar referência e depois trazer para o atelier, que é uma prática que ele tem até hoje. Até hoje ele fotografa.

E – Paulo, por que tu decidiste ser artista?

P – (risos) Olha, primeiro, não foi uma coisa conceitual, que eu resolvi adotar. Foi um processo que veio surgindo comigo.

E – Mas alguém da família era artista?

P – Não. Fui eu que nasci artista. Tanto até que eu me lembro – que é uma coisa que até me marcou muito – quando eu resolvi ir para uma faculdade e que eu escolhi as Belas Artes, foi um impacto para minha família...

E – Não estavam esperando?

P – Não. Todos achavam que faria arquitetura.

E – Ah, arquitetura. Agora o teu filho vai se formar em Arquitetura.

H – É, ou tu eras médico, ou tu eras advogado, ou tu eras arquiteto ou engenheiro. Mas como a engenharia ainda era uma coisa muito formal, não libertadora, não libertária, ele disse “eu vou para Porto Alegre estudar”, porque ele era do interior e veio para Porto Alegre...

P – Para fazer faculdade, e fui para a Escola de Arte.

H – E todo mundo crente que ele seria arquiteto. E na mesma hora ele passou no vestibular.

E – Paulo, tu já desenhavas quando tu eras criança?

H – Sim, eu tenho os cadernos que a minha avó guardou...

E – Ah, que maravilha!

H – Tem uma coisa linda que aparece aqui no livro, que é uma poética que diz assim: meu avô era militar, mas era muito sensível e a minha avó era uma dona de casa, mas pintava, bordava e cantava... o prazer dela era esse... Quando eles sacaram que meu pai tinha talento, mandaram fazer uma mesa pequena para ele desenhar, que eu tenho até hoje. A minha avó impôs assim: “tu vais brincar, mas primeiro tu tens que fazer um desenho para mim”. Então, aos sete anos, ele pintou toda a história da “Branca de Neve” para um trabalho da escola.

E – E a tua mãe também cantava. Isso tu lembras?

P – Sim, lembro.

H – Ela cantava o tempo inteiro.

E – E tu gostas de cantar?

P – Não, mas é uma coisa, assim, que sempre esteve comigo.

H – A irmã dele foi para música, tocava acordeon.

P – A música não era uma coisa separada.

E – Paulo, o que tu gostas de fazer quando tu não estás trabalhando? Quais são os teus prazeres?

P – Olha, a arte é uma coisa tão embutida em mim, que o resto é tudo coisa momentânea...

E – Bonita essa frase, daria uma epígrafe! (risos)

P – Mas, na atualidade, na verdade, é a televisão.

E – Mas ao longo da vida, tu foste bastante ao cinema? Como era a tua vida fora do atelier?

P – Cinema, cinema, que era ainda assim, o destaque da época...

E – E em exposições de arte? Também foi uma coisa que tu foste bastante?

H – Ele ia a todas! Era “arroz de festa”.

P – Principalmente depois da faculdade...

H – Sim, porque aí tu já estavas formado... Tinha um grupo, que é o grupo deste momento histórico, e que começou a fazer um movimento do próprio momento da arte, então assim, quando tu vês as fotos, vês que são sempre os mesmos!

E – Tu nunca trabalhaste com abstracionismo geométrico?

P – Não, não. Sempre foi mais espontâneo.

E – Tu achas que pode ter alguma relação com a música? Como era a tua técnica em relação à escolha de cores e pinceladas?

P – Eu lidava muito com a emoção do momento.

H – Sim, mas a música era importante para ele.

P – Era espontâneo... De repente, o abstracionismo começou a surgir e eu comecei a testar várias modalidades do abstracionismo... Aquilo foi pra mim um fundamento e um conhecimento técnico, e não um comprometimento com o estilo, entendes?

E – Qual o segredo pra fazer uma boa pintura abstrata?

P – Tem que ter domínio técnico. Se não, dá “porcaria” (risos).

H – Eu vou te mostrar uma coisa (Helenice tinha levantado para procurar algo e voltou com um LP de Sebastian Bach, que Porcella havia ganhado de seus colegas). Eu preciso interrompê-los, porque aqui é uma coisa muito sagrada e eu fiquei até emocionada quando tu falaste sobre música, porque ele ganhou isso aqui – e eu sei disso porque fui criada no atelier que ficava lá em casa – “para o mestre mais importante que Jesus”, Sérgio Stein (Lendo uma das dedicatórias), que foi um dos que deu o disco para ele...

E – Era um amigo?

H – Um amigo, um colega, era dos artistas do grupo que frequentava a nossa casa na época... E está aqui a relação com a música, não é? Olha, cheguei a me arrepiar.

P – Isso é um documento, não é?

E – Claro!

H – Então a música era um gatilho. Porque como o atelier era em casa, a gente só estava fora um turno para a escola, o atelier era meio que um “templo sagrado”. A gente desobedecia a nossa mãe, que não queria que a gente entrasse... Ela dizia: “não entra ali... não mexe nas coisas do teu pai”, mas a gente entrava e nunca era corrido pelo pai...

P – Qual era o lugar, filha?

H – Lá na São Pedro, a gente morava na São Pedro, esquina com a Pará... A gente entrava na casa e tinha um corredor e lá no fundo ficava o atelier...

P – Lembro. Tinha um corredor enorme.

H – E era música toda hora. Então a música certamente era um dos gatilhos, mesmo que fosse inconsciente.

E – Me explica um pouco mais, tem que ter o conhecimento técnico. O que é esse conhecimento técnico? Como tu o aprendias?

P – Eu tive uma formação em Belas Artes, que foi variada, foi acadêmica. Aprendi com o Fahrion o desenho naturalista, a pintura moderna com o Malagoli, e os murais e a pintura de paisagem com o Locatelli.

E – E como é a tua visão crítica sobre uma obra abstrata?

P – Olha, com a formação que eu tenho, eu sempre tenho uma crítica que fundamenta a sensibilidade da gente quando vê aquilo. Se ela é fraca e poderia ser melhor, ou se não teve um aproveitamento substancial do material... O material tem que vir com mais riqueza, se tu souberes lidar com ele, tu enriqueces a obra abstrata ou não, depende do domínio técnico. Então, o abstracionismo falseou muito isso, não é?

E – Muita gente tentou, não é?

P – Tentou. E sem fundamento técnico que garantisse qualidade da coisa, então eu vi que sempre teve muita banalidade.

E – Em relação aos teus próprios trabalhos, tu tens críticas ou tu ficaste satisfeito com todos?

P – Com os meus? Com os meus abstratos?

E – Sim.

P – Ah sim, eu fiquei, porque eu tinha formação acadêmica, não é? Eu tive aula com o Malagoli, o Locatelli...

H – Mas não era só por isso, não era só por isso... O que não era bom ele rasgava.

E – Ah, tu colocavas fora... O que tu não gostavas, tu descartavas? Tinhas um “padrão de qualidade rigoroso”?

H – Sim!

P – Porque como eu tinha uma formação, eu tinha consciência do que era bom e do que era “porcaria”.

E – Paulo, tu tinhas a consciência de que tu eras um dos primeiros a pintar abstrato?

P – Na verdade, havia outros artistas que faziam. Mas que seguiram a carreira foram poucos.

E – Mas a ideia que tu foste um artista de vanguarda, tu tens?

P – Não, na verdade eu não tinha essa ideia.

E – Mas hoje, olhando para trás, tu consegues ver que a tua produção era moderna para aquela época?

P – O que a acontece é que eu me identifiquei com a época. Porque quando surgiu o modernismo, o abstracionismo, eu não entrei de cara, porque tinha uma formação acadêmica muito acentuada. Então o meu abstracionismo foi depois de entender todas as questões conceituais que o abstracionismo propunha. Daí a gente começou a viajar para as Bienais de São Paulo e a gente começou a ter mais referências. Então, eu passei a viver em uma "saia justa"... Eu pensei: "Eu sou contemporâneo desses caras, como eu vou voltar e fazer figurinhas?". Parecia-me ultrapassado e como eu tinha feito Belas Artes, eu me sentia um artista, eu sabia que tinha que estar usando a mídia da época, o que havia de mais atualizado.

E – E tu achavas que o Rio Grande do Sul era mais atrasado naquela época que São Paulo, por exemplo?

P – Não, nunca achei isso.

H – Ele tinha inclusive outro conceito que eu me lembro de ouvi-lo falar com o Danúbio de que aqui no Sul havia mais conteúdo. Eles achavam que tinha que separar do resto.

P – A gente achava que aqui havia mais autenticidade. É, porque nosso grupo era um grupo pesado: Malagoli, Fahrion, Locatelli, Danúbio...

E – Sim. E na época que o Danúbio produzia arte abstrata, tu ainda convivias com ele?

P – Não. Isso foi mais adiante. Já não convivíamos mais.

E – O Danúbio na época era um pouco contra a arte abstrata. Ele chegou a falar sobre isso contigo?

P – Não. A gente não discutia isso.

H – Eu lembro quando eu era pequena, a gente ia muito para o sítio do Danúbio e ele e papai ficavam horas conversando e eu achava aquilo o máximo. A gente ia numa Kombi azul que ele tinha na época.

E – Mas vocês não discutiam sobre as propostas artísticas de cada um?

P – Não. Cada um tinha seu trabalho e a gente não dava "pitaco" no trabalho do outro.

E – Paulo, quero te agradecer muito por esse tempo que tu reservaste para mim. Foi muito bom poder conversar contigo.

P – Eu que agradeço! Foi ótimo mexer lá com o invólucro e rememorar tantas coisas.

ENTREVISTA REALIZADA COM REGINA SIVEIRA, POR E-MAIL, EM 30 DE JUNHO DE 2017.

Legenda: E – entrevistador; R – Regina Siveira

E – Quais razões te levaram a explorar a visualidade abstrata nas tuas pinturas nos anos 1960?

R – Simplesmente derivaram de minha vontade de tomar direções novas, pois eu estava em pleno período de formação. E o novo neste período em Porto Alegre era a abstração, representada pelo repertório e carreira do mestre Iberê Camargo, em oposição aberta aos estudos e resultados mais conservadores, do Instituto de Artes, com orientação figurativa. Se hoje isto é uma discussão velha, na época parecia incendiária!

E – Tu saberias precisar o ano em que tu produziste uma obra abstrata pela primeira vez?

R – Francamente não lembro de ter feito pinturas totalmente abstratas no curso de pintura com Iberê Camargo. O curso era para aprender a pintar melhor, mas certamente não era um curso de pintura abstrata. Entretanto, lembro especialmente de xilogravuras abstratas que fiz no curso com o Xico Stockinger, no mesmo ano, também no Atelier Livre que funcionava sobre o antigo abrigo de bondes no centro de Porto Alegre. Algumas gravuras e desenhos abstratos estão reproduzidos em catálogo de minha exposição individual de 1961 no Marg's.

Entretanto, fiquei oscilando entre figuração e abstração por um bom tempo. Sobre a série de pinturas quase abstratas mais importante que fiz nos anos 1970 – faço questão do “quase” porque sempre havia uma remessa à figuração – foi depois de um período fortemente figurativo e expressionista, marcado pelo trabalho que desenvolvia junto às praxiterapias do Hospital Psiquiátrico São Pedro, entre 1962 e 1964.

Conto que as obras figurativas constituídas por pinturas guaches e desenhos haviam sido aceitas para uma individual na Galeria Goeldi, no Rio, em 1965 – mas quando finalmente me aprontei para a exposição na Goeldi queria levar pinturas mais novas e mais abstratas, preferidas pelo Iberê, mas agora recusadas pelo diretor da galeria, que defendia a sua escolha anterior. Lembro sempre que o Iberê foi comigo a galeria em Ipanema, eu carregando uma das telas, decidido a defender minha mudança de rumo. Ganhamos a parada, a exposição saiu como queríamos.

E – Quando e por que tu abandonaste esse tipo de padrão?

R – Na verdade só mudei radicalmente desses modos mais abstratos, com bastante matéria e veladuras de cor, quando fui para a Europa pela primeira vez, em 1967, e fiquei em contato direto com a arte contemporânea da minha própria geração, com outros repertórios e direções poéticas: ao ponto de deixar de ser pintora.

E – Tu sempre foste considerada uma artista "de vanguarda"; na época, existia o sentimento de que o abstrato era o que tinha de mais moderno para se fazer?

R – Talvez fosse assim em Porto Alegre, mas acho perigoso generalizar, ainda mais em cima dessa dicotomia abstrato x figurativo. Havia tantas outras manifestações na cena brasileira: concretas e o neo-concretas, conceituais, *pop*, arte por computador, performances, mas na verdade nada disto parecia chegar ao Rio Grande do Sul. No Instituto de Artes, nos formávamos pintores ou escultores, mesmo a gravura não se ensinava por ser “arte menor”.

E – Tu viajaste para alguma Bienal de São Paulo nos anos 1950 ou início dos anos 1960?

R – Não, nos anos cinquenta eu era uma estudante e no início dos 60 estava recém me resolvendo a ser uma artista profissional. A Bienal ainda não estava no meu repertório. O que mais fazia era participar de salões em outros estados, geralmente com desenhos, onde ganhava muitas menções honrosas e prêmios, mas não viajava profissionalmente nesses anos, com exceção de idas ao Rio para visitar o Iberê e a Maria, ver a coleção do MAM, visitar a Escolinha de Arte do Brasil e frequentar a casa do Augusto Rodrigues, fundador da Escolinha, com quem fizera amizade.

E – Tu viajaste para fora do país nesse mesmo período ou tiveste contato com algum artista estrangeiro?

R – No início dos anos 1970, apenas viajei mais de uma vez para o Uruguai, onde fui convidada pelo marchand Henrique Gomes a fazer uma exposição de desenhos na Galeria U, em Montevideu. Lá, conheci artistas uruguaios de diversas gerações, todos pintores e gravadores. Curiosamente, reencontrei diversos deles vivendo em Nova York, nos anos em que eu mesma vivia em Porto Rico.

E – Quais eram as fontes que tu dispunhas para te atualizar artisticamente?

R – Livros e revistas de arte internacional que comprava ou encomendava em livrarias-como a Kosmos, de Porto Alegre.

E – Tu achas que a crítica de arte no Rio Grande do Sul na época era aberta à proposta de abstração?

R – O único crítico de arte era o Aldo Obino, do *Correio do Povo* e não acho que tivesse posições formadas contra ou a favor da abstração. As celeumas eram outras, ligadas ao detectado marasmo cultural no Rio Grande do Sul, e ao desempenho muito conservador de alguns artistas da cena porto alegreense. As discussões aconteciam entre artistas, pelos jornais – como as do Iberê com o Danúbio Gonçalves. Entre o Iberê e o Ado Malagoli, titular de Pintura no Instituto de Artes sempre houve *fair play* e respeito mútuo. Mesmo o Malagoli, naqueles anos, havia enveredado por caminhos bastante abstratos em suas pinturas. Também com o Xico Stockinger – mais-do-que-figurativo – havia uma boa amizade: a abstração não era uma questão de posicionamento e confronto (se eu mesma fiz minhas xilos abstratas no curso do Xico!). Enfim... não havia exatamente esta “guerra”.

E – Quanto a tua convivência com o Iberê Camargo e com o Ado Malagoli influenciaram teu trabalho? Que outros artistas tu dirias que podem ter sido importantes influências no início da tua carreira?

R – O Malagoli foi um grande professor, atento, rigoroso e competente. Conhecia a fundo composição, técnicas de pintura, pigmentos e mesmo conservação. Antes de vir morar no sul, Malagoli havia passado por experiências profissionais importantes nos Estados Unidos, creio que junto à Fundação Barnes ou à sua coleção, como resultado de seu Prêmio de Viagem obtido no Salão Nacional. Fiquei muito orgulhosa quando fui contratada como sua assistente em 1964. Aprendi muito com ele.

Sobre o aprendizado com o Iberê, foi certamente marcante, sobretudo porque me ensinou atitudes profissionais muito valiosas: paixão, extremo rigor, alto grau de exigência com ele mesmo – diria até que era um mestre implacável!

Também foi meu mestre por mais tempo que os demais porque conseguiu conviver muito bem, pelos anos, com todas as minhas mudanças – que ele certamente entendia como geracionais.

Ainda nos anos 1970, e creio que ainda em formação, quando saí de Porto Alegre para viver na Europa por pouco mais de um ano, deixei de ter mestres no sentido formal, como esses haviam sido – passei a aprender da arte e dos artistas, diretamente na veia!

E – A tua visão dos teus trabalhos abstratos hoje é diferente da que tu tinhas naquele momento?

Naturalmente! Tenho uma de minhas pinturas de 1964 na parede da sala de casa, nem preciso dizer que ninguém a reconhece, pois só sabem dos trabalhos dos anos 70 em diante e é sempre uma surpresa quando digo que é meu trabalho anterior. Na verdade, eu mesma tenho dificuldades de me reconhecer ali, de tanto que mudei na arte e na vida.

Nos anos daquela pintura, a sintaxe mais abstrata que dava à visualidade de figurações – sempre latentes em tudo que fazia – significava certamente trabalhar seus significados num patamar mais filosófico, menos factual, e mais desprendido da representação da realidade visual.

Posso até ver as qualidades da pintura, como se fosse alheia, mas agora sem fé alguma, sem qualquer empatia pelo que queria dizer com ela...

ENTREVISTA REALIZADA COM VITÓRIO GHENO, EM 07 DE JULHO DE 2017.

Legenda: E – entrevistador; V – Vitório Gheno e N – Nádia

E – Seu Vitório, a minha ideia é... como são memórias bem antigas, porque o Paulo morreu na década de 1950, são memórias de mais de 60 anos atrás...

V – É, ele morreu muito cedo... eu acho que ele não completou um ciclo pictórico que ele tinha pensado em fazer...

E – Mas o que tu te lembras dele?

V – Eu conheci ele muito jovem, conheci ele no União, ele nadava no União – e foi campeão brasileiro de natação – e ele tinha um corpo muito bonito... e naquela época havia tipo uma certa escolha, assim, entre amigos, sabe? O Paulo era uma pessoa muito querida, assim, muito explosiva, muito bacana e era muito amigo também do Roberto Bins, e aí praticamente ficamos os três amigos: o Roberto Bins, o Paulo e eu. A gente sempre discutia muito pintura, na época havia certa ebulição, digamos assim, pictórica, sobre o abstracionismo, tachismo, uma série de coisas...

E – Isso na década de 40?

V – Isso, na década de 40... e até um pouco antes da década de 40... Nesta época, a turma da Livraria do Globo fez uma exposição de pintura, digamos assim, de arte moderna. A primeira exposição de arte moderna que foi feita em Porto Alegre.

E – Na própria livraria?

V – Sim. Com gente ligada à livraria, João Faria Vianna, Farhion, eu. Nessa época, o Paulo não estava na livraria ainda porque era muito cedo. Eu estava com 17 anos e o Paulo, digamos assim, eu conheci ele quando tinha 18, 19 anos, quando nós começamos a ser amigos.

E – Mas depois ele começou a trabalhar na Livraria, não é?

V – É. E como a Livraria tinha parado de fazer a parte editorial, porque faltou papel, depois da guerra e aquela coisa toda. E aí eu resolvi ir pra Buenos Aires, naquela época eu não tinha trabalho aqui em Porto Alegre, e aí eu tive uma oportunidade de ir a Buenos Aires com um amigo meu. Em Buenos Aires eu tive sucesso, bastante até...

E – Ficaste lá quanto tempo?

V – Eu tô te contando mais ou menos o início, digamos assim, da história do Paulo Flores porque ele entra agora nessa história, então eu fui a Buenos Aires e trabalhei durante um ano e meio lá, tive sucesso, e nesta época os meus amigos aqui de Porto Alegre, o Paulo, o Koetz, o Nardin, o Mottini, eram o núcleo da Livraria do Globo, que trabalhavam dentro do departamento de desenho da livraria, e eles estavam vagando por ali, estavam sem trabalho, e eu então me dei conta de que eu poderia vir a Porto Alegre e levar eles a Buenos Aires comigo. Então fiz uma longa viagem, voltei de Buenos Aires a Porto Alegre já com dinheiro para poder levar os meus amigos pra lá. Algum dinheiro eu tinha conseguido aqui, pois quando na primeira vez que vim de Buenos Aires pra cá eu fiz uma mini-exposição na Rua da Praia, aí juntei um dinheiro tremendo! Levei o Koetz, o Nardin o Paulo Flores..

E – Então o Paulo Flores foi a Buenos Aires por iniciativa tua?

V – Foi a meu convite. Chegamos a Buenos Aires eu comecei a apresentar as minhas ligações editoriais, o Nardin ficou trabalhando pra Editora Abril, o Paulo ficou no hotel estudando, desenhando, desenhando nus, nós posávamos uns pros outros porque na época era assim... para aprender, havia uma certa vontade de aprender. O Paulo tinha um corpo muito bonito, bacana e tal...

E – Um bom modelo (risos)...

V – E aí tinha muitas exposições, nas exposições nós éramos assim, os brasileiros top em Buenos Aires, e aí houve uma grande curiosidade para saber quem nós éramos lá em Buenos Aires, por incrível que pareça, éramos muito jovens, bonitos... risos

E – Risos... Faz diferença!

V – Faz diferença. Risos. Aí conhecemos – eu to te contando a história do Paulo, tá? Não a minha...

E – Pode contar a tua, Vitório, sem problema nenhum... se misturam, né?

V – Conhecemos o embaixador cultural do México, o nome dele era Ivan de Neri... e também um poeta... Vou me lembrar do nome deste poeta... Ele apaixonou-se pelo Paulo, de cara assim... Aliás, como te falei, o Paulo era um homem muito insinuante, bonito, alegre assim, sabe? Bacana mesmo... sempre foi seguido por mulheres e por homens... Cárdenas era o poeta!

E – Cárdenas... Que memória tu tens, hein?

V – Cárdenas. E este poeta era um poeta moderno. Um poeta assim - ele era defeituoso, ele tinha um problema...

E – No corpo?

V – É, ele era meio ruim, assim. Mas nós adotamos os dois porque eles eram muito queridos lá. E o Paulo foi o perseguido, porque ele era... digamos assim, mais explosivo, mais bacana e tal...

E – Chamava mais a atenção...

V – To te contando a história porque nós desenhávamos muito ali no hotel, muito desenho, muita história, a gente discutia muito pintura, como se nós estivéssemos em Paris na época, a mesma coisa.

E – Vocês ficaram o tempo inteiro neste hotel?

V – Ficamos um período bem longo neste hotel, que se chamava Hotel Avenida, a Nadia tirou inclusive uma foto do hotel.

N – Tu queres a foto? Eu vou te mandar.

V – Aí a gente começou a frequentar exposições, e esse Cárdenas apresentou pro Paulo a Blanca Luz, uma poetisa, uma escritora. Ela foi casada com o Patino, o rei da Prata no Peru, uma pessoa conhecida na América inteira, e ela era namorada do Perón. O Perón financiou para ela uma revista chamada *21 Pueblos* – isso ninguém sabe – era uma revista que cada artista ou escritor escrevia algo do seu país. Aí tinha da Venezuela, Bolívia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai, só o Brasil não. Ela apaixonou-se pelo Paulo... Imagina!

E – A namorada do Perón?

V – A namorada do Perón! Não, eu to falando sério! Era o Perón e a Eva; a Eva vivia com o Perón. E ele se encontrava com a Blanca num apartamento que eles tinham ali na Recoleta, um baita apartamento. To te falando porque eu fui ao apartamento. É uma história bonita, não é? Romântica.

E – Sim. Eu não sabia dessa história.

V – Eu procurei muito essa revista lá em Buenos Aires e ninguém achava, ninguém achava, mas eu vou achar. Aí um dia, depois de muito tempo, o Paulo começou a ilustrar essa revista: *21 Pueblos*. Não sei se o Paulo trouxe alguma coisa de Buenos Aires, não consigo me lembrar... Mas eu me lembro desta revista, da Blanca Luz, que eu procurei durante um período lá. Eu sempre vou a Buenos Aires. E tem um livreiro lá no Centro, e ele ficou de se organizar para achar esta revista. A revista não é difícil de achar, ela saiu na Biblioteca Nacional, eu fui pesquisar um livro meu quando saiu em Buenos Aires e encontrei na Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Que, por sinal, é uma Biblioteca de primeiríssima ordem. Não é que nem a Biblioteca do Rio de Janeiro que nós fomos pesquisar lá e foi um horror para conseguir revistas que eu illustrei no Rio de Janeiro. Voltando ao Paulo: o Paulo então, nessa época, ele se soltou nesta revista. Isso aí durou mais ou menos uns 4 ou 5 meses. O que na época era um tempo enorme, para gente, sabe? Hoje as coisas passam muito rápido para todo mundo. Para mim, então, mais ainda.

E – E por que vocês voltaram de Buenos Aires?

V – O Paulo teve um problema lá em Buenos Aires e nós ficamos assustados com ele. Havia perseguições políticas ali, e o Paulo tava morando na casa... Risos. Tu tens que escrever sobre isso com certo cuidado, viu? E nós ficamos assim, um pouco apreensivos com a história porque o Cárdenas ouviu, como ele era adido cultural ele sabia das informações da política argentina... e ele um dia chegou para nós no hotel e disse: “O Paulo tem que voltar a Porto Alegre”. Bah! O Paulo já estava com vontade de voltar também. Ele já estava cheio,

era muita loucura e tal, e acho que no final ele se deu conta. Ele era uma pessoa muito centrada. Ele era um cara bem organizado pessoalmente.

E – Nesta época ele era solteiro?

V – Sim. Aí ele chegou: “Vitório, eu tenho que ir embora mesmo. Eu tenho que ir lá. Eu to doente”... Aí ele veio para Porto Alegre para ser operado. E a Blanca fugiu para o Chile. Ficou sabendo que o Paulo ia ser operado e queria vir do Chile para Porto Alegre para acompanhar o Paulo!

E – E veio?

V – Não veio! Porque o Paulo não quis! Ele não quis saber mais. Bom, aí o Paulo foi a Porto Alegre e ficou durante um período e depois ele foi para o Rio.

E – Por que ele quis ir ao Rio?

V – Eu voltei de Buenos Aires e fiquei trabalhando no *Correio do Povo*... em 50, eu fui pra Paris e o Paulo ficou no Rio de Janeiro. Aí o Paulo começou a conhecer artistas.

E – Tu tens alguma ideia do porquê ele foi para o Rio, como é que foi a vida dele lá, vocês perderam contato?

V – A vida dele no Rio de Janeiro acho que foi bem interessante. Quando eu voltei de Paris, o núcleo era igual, o do Paulo, o meu, do Xico Stockinger. Nós fazíamos parte desse grupo ali. A essa altura a gente discutia muito a arte moderna, também como o Pollock se lançava nos EUA com aquelas pinturas engraçadas dele, muito bonitas. Eu acho que o Iberê Camargo sempre se influenciou pelo Pollock. Como técnica, sabe? A maneira de pintar. Tinta sobre tinta sobre tinta sobre tinta...

E – Então tu achas que o Iberê se influenciou pelo Pollock?

V – Isso, eu tava em Paris junto com o Iberê também nessa época, em 51. E aí a gente conversava muito sobre isso aí, sobre o Pollock. Paris ali, um vozerio ali, uma história em torno de Pollock. Como eu conhecia o Bandeira, e uma turma de pintores paulistas, também amigos nossos... todo mundo que discutia se reunia ali no café para discutir sobre pintura. Só o Iberê Camargo que não. O Iberê Camargo não era sociável. Nessa época quando eu voltei de Paris para o Rio de Janeiro, comecei a frequentar os mesmos ambientes lá. Era o Vermelhinho no fim da tarde, eu saía da agência que eu trabalhava... eu trabalhava com publicidade quando eu voltei de Paris, porque eu precisava trabalhar com propaganda para ganhar dinheiro. Nesse período, o Paulo também estava contribuindo com diversos veículos, jornais. Ele, inclusive, fez duas capas para revista *Rio* que eu indiquei, porque eu gostava das coisas do Paulo. O diretor da revista topou e publicou coisas do Paulo. Inclusive, acho que alguns contos.

E – Então no Rio vocês se encontraram também?

V – Sim, convivemos bastante tempo.

E – E foi lá que ele conheceu a esposa dele?

V – Sim. Ele a conheceu no Rio de Janeiro. E aí então, ele parece que deu uma sumida, foi a Petrópolis, acho que ela tinha familiares por lá. Aí ele pintava na casa dela, não nos encontramos mais durante um período, até 53/54. Eu acho que ele voltou para Porto Alegre porque eles herdaram uma fazenda em Santa Maria. Ele tinha um cunhado dele, que era advogado e trabalhava em Brasília. E ele não tinha tempo para cuidar da fazenda, aí ele convocou o Paulo para cuidar da fazenda dele e da irmã. E o Paulo, então, foi para fazenda e nesse período, que o Paulo foi para fazenda, eu não tomei mais conhecimento dele. Se fechou ali na fazenda. Eu só fiquei sabendo, que alguém um dia me disse que ele estava com um problema porque virou um trator em cima dele. Mas não foi disso que ele morreu, ele morreu de outra maneira, ele fumava muito... Ele fumava palheiro.

E – Ele morre de complicações do cigarro?

V – É, eu acho que foi câncer pulmonar.

E – Tu chegaste a ir ao velório dele?

V – Não, não fui ao velório dele porque eu não fui comunicado, não fiquei sabendo. Eu acho que eu estava viajando, porque nessa época eu estava trabalhando no Rio ainda, estava trabalhando para Varig.

E – Tu trabalhaste para Varig?

V – Eu trabalhei durante um período grande, quase 30 anos.

E – E não conheste nesse período o Nelson Jungbluth?

V – Muito meu amigo, eu trabalhei com ele no departamento de propaganda da Varig. O Nelson era meu amigo, muito querido ele.

E – Eu conheci muito a família dele, pois eu organizei uma exposição de quadros dele.

V – Baita cara! Ao contrário do Iberê.

E – O Iberê não era fácil?

V – O Iberê era meu amigo também, mas era um chato. (risos)

E – Aproveitando que tu estás falando do Iberê e do Paulo, juntos, porque os dois foram muito importantes na arte abstrata do RS. O Paulo como um pioneiro...

V – É, mas o Iberê não é muito abstrato, não.

E – É. Mas o Iberê foi muito importante para o abstracionismo...

V – É. O Paulo sim fez abstração. Apesar de eu achar, pessoalmente, que o Paulo é um grande artista, um grande artista! Porque eu vivia falando com ele: “Paulo, nós temos que trabalhar. Primeiro, digamos assim, como os antigos faziam”.

E – Com desenho?

V – Sim... saber fazer a figura humana, anatomia de qualquer coisa. Sempre eu e ele discutíamos esse tipo de negócio.

E – E tu achas que ele era um bom desenhista?

V – Ele começou a fazer retratos, isso aqui em Porto Alegre. Além dos desenhos, ele começou a se insinuar dentro dos retratos. Inclusive, o meu retrato ele não fez, ele fez de outros amigos dele, enfim, o meu acho que ele não fez. Eu fiz o retrato dele, ele não fez o meu.

E – Tu achas que ele era um bom desenhista?

V – O Paulo sim, sim, um ótimo desenhista, muito bom, bom mesmo. E ele era bem dedicado, ele tem umas coisas que eu me lembro... às vezes eu vejo algum livro do Picasso e vejo alguns desenhos que o Picasso fazia, de retratos, figuras humanas e que eu me lembro do Paulo.

E – Me parece que o Picasso foi uma influência para o Paulo...

V – Eu acho que sim, eu acho que em parte o Paulo teve certa influência. Porque também o Picasso influenciou meio mundo, eu não vou dizer que tenha me influenciado, possivelmente até sim, pode ser.

E – Nem que seja inconsciente.

V – Eu acho que eu sofri influência de outros pintores, pintores franceses...

E – E tu achas que nesse período, assim, quando eu digo que o Paulo Flores é um pioneiro na abstração. Tu concordas com isso? Tu achas que ele realmente foi o pioneiro na pintura abstrata no Rio Grande do Sul?

V – Ah, vamos dizer que sim.

E – Tu não te lembras de mais ninguém nessa época?

V – Que chegue, digamos assim, até o ponto do abstracionismo, pode ser. Mas ninguém que chegou a ser tão abstrato assim como ele. Eu acho que não.

E – Então... sobre a viagem para Buenos Aires, tua achas que esse período que o Paulo ficou lá influenciou no trabalho dele? O que ele viu lá de moderno?

V – Influenciou, sem dúvidas. Ele passava o dia lá nas bibliotecas e livrarias lendo livros, estudando, indo a exposições.

E – Depois que vocês saíram do hotel, vocês foram para onde?

V – Fomos para Olivos, ficamos em Olivos.

E – Em uma casa?

V – Sim. Numa casa muito bonita por sinal.

E – Alugaram?

V – Não, quando nós estávamos neste Hotel da Avenida, tinha ali um ex-prefeito de Ujuí... que veio com as filhas para Buenos Aires, porque o Perón retirou ele de lá e ele veio discutir esse assunto em Buenos Aires e se hospedou neste hotel com suas 5 filhas.

E – E conheceu vocês?

V – Nós morávamos em cima... na área do hotel que tinha ali assim uns apartamentos com um avarandado grande ali fora e ele ficou ali com as 5 filhas. Então eu namorei uma das filhas e o Paulo namorou outra, mais daí na época era um namoro, namoro mesmo.

E – Tu lembras o nome da que tu namorou? E da que o Paulo namorou?

V – Da minha eu lembro: era a Poroto, o apelido dela era Porotinho. Aí esse senhor que foi prefeito tava custando a se acertar ali para voltar lá para a cidade dele, para assumir lá de novo a prefeitura, alugou uma casa lá em Olivos e nos levou os três pra lá, Nadin, eu e o Paulo. Nós ficamos morando lá meio ano, com as filhas, era uma espécie de pensão.

E – Tu chegaste a ganhar dinheiro em Buenos Aires, Vitória?

V – Bastante

E – E o Paulo também?

V – O Paulo ganhou dinheiro sim

E – Voltou então para o Brasil com algum dinheiro?

V – É ele ganhou dinheiro porque ele trabalhou como ilustrador dessa revista *21 Pueblos*.

E – Interessante... tu achas que depois o Paulo teve uma vida financeira tranquila com o trabalho dele? Ou ele passou por dificuldades?

V – Problema financeiro ele não teve, pelo que me consta, ele tinha um cunhado que era advogado em Brasília, vivia muito bem com a irmã; a mãe dele era doceira, tinha uma casa ali na Mostardeiro, a casa existe ainda, uma casa que hoje é uma casa de médicos, negócio de pesquisa me parece. O Paulo nunca teve problema financeiro, ele foi ao Rio e começou a trabalhar logo que chegou.

E – Tu não ficaste com nenhuma obra do Paulo?

V – Não, não havia essa troca.

E – Tu aprendeste a pintar com quem?

V – Eu acho que sou autodidata.

E – É? Tu não fizeste cursos?

V – Eu comecei a desenhar sozinho e logo, logo fui para Livraria do Globo, me deram um cargo de aprendiz de desenho e um ano depois eu estava ilustrando para a *Revista do Globo*.

ENTREVISTA COM VERA CHAVES BARCELLOS, REALIZADA POR E-MAIL EM 26 DE JULHO DE 2017.

Legenda: E – entrevistador; V – Vera Chaves Barcellos

E – Quais razões te levaram a explorar a visualidade abstrata nas tuas gravuras e pinturas nos anos 60?

V – Comecei com desenhos figurativos de figura humana, passei depois para naturezas mortas e paisagens, e estas me levaram a observar ritmos e cores e comecei a abstrair-me da questão da figura e da representação e me importar mais com peso, ritmos e valores cromáticos e as minhas composições começaram a ficar quase abstrações até que se tornaram não representativas. Na época eu pintava com óleo e também com tempera a ovo e óleo, uma técnica antiga. Eu tinha uma prensa de litografia e fazia também litografias de pequeno formato.

E – Tu saberias precisar o ano que tu produziste uma obra abstrata pela primeira vez?

V – Deve ter sido aí por 1962 ou 1963 que fui sofrendo esse processo descrito acima e gradativamente fui me tornando mais abstrata e em 1964 a abstração se solidificou em minha produção.

E – Quando e por que tu abandonaste esse tipo de padrão?

V – Evolui para uma abstração empregando um tipo de vocabulário visual de formas, até 1965, pintando, fazendo litografias e xilogravuras em cores. Até que por essa época deixei de pintar para dedicar-me principalmente à xilogravura, crescendo os formatos, sempre em formas abstratas. No final da década de 1960 também fiz vários trabalhos em serigrafia.

Minha produção de xilos durou até 1972, quando comecei a utilizar a fotografia que se instalou definitivamente como principal fonte de meu trabalho.

E – Tu sempre foste uma artista "de vanguarda"; na época, existia o sentimento de que abstrato era o que tinha de mais moderno para se fazer?

V – Em 1969, fiz uma série de trabalhos que chamei de Permutáveis e outra de Combináveis.

Ambos foram experiências que quebravam de certo modo a gravura tradicional. Nos Permutáveis eu imprimia lâminas de acrílico transparente, quadradas, cada uma em uma cor, e essas eram colocadas numa estrutura de madeira com sulcos, onde essas lâminas encaixavam uma na frente de outra. Isso permitia que fossem manipuladas pelo espectador gerando uma série de possíveis diferentes combinações de formas.

Nos Combináveis, as mesmas formas eram impressas alternadamente em diferentes cores, em quanto, seis ou mais campos quadrados ou em forma de triângulos equiláteros, montados em uma estrutura rígida e manipulável, formando conjuntos que permitiam as combinações em diferentes disposições e ordem. Se isso foi vanguarda não tenho ideia, mas de toda a maneira essas obras estavam muito de acordo com as teorias de Umberto Eco, e de seu livro *Obra Aberta*, uma das bíblias da época para vários artistas.

E – Tu viajaste para alguma Bienal de São Paulo nos anos 1950 ou 1960?

V – Fui a quase todas as Bienais dos anos 60, tendo participado da de 1967 com uma série de xilogravuras. Até hoje creio que esta tenha sido, talvez, a mais emblemática de todas Bienais de São Paulo, onde o conjunto de artistas da *Pop Art* americana estavam expostos ao lado das pinturas de Edward Hopper. E havia muitas outras coisas muito interessantes nessa bienal, a última que antecedeu o ato institucional no Brasil (1968), que provocou um boicote duradouro à bienal paulista, por parte de muitos países e artistas.

E – Tu viajaste para fora do país nesse período ou teve tiveste contato com algum artista estrangeiro?

V – Sim, estive fora do país durante todo o ano de 1961, estudando em Londres , Paris e Rotterdam até inícios de 1962. Foi muito produtivo. Em Paris vi uma monumental exposição que creio foi a maior aula de história sobre a formação da arte moderna que foi “Les Sources du Vintième Siècle”, no Grand Palais. A mostra abordava a arte europeia de 1884 a 1914 e justamente essa passagem do impressionismo ao cubismo e à abstração.

Também as riquíssimas exposições e museus de Londres e da Holanda contribuíram muito para minha formação. Também visitei a Alemanha, e a Itália onde, pela primeira vez vi as telas cortadas de Fontana.

E – Quais eram as fontes que tu dispunhas para te atualizares artisticamente?

V – Creio que na época, as fontes mais importantes eram revistas de arte e as Bienais de São Paulo, assim como as viagens.

Em 1968, fui aos Estados Unidos, visitando Nova York, Washington e Filadélfia. Visitei todos os importantes museus de arte em todas essas cidades. Vi, no Museu de Arte Moderna (NY) uma exposição de arte abstrata denominada “The art of the real”, com obras de todos os expoentes da *Mínimal Art* e outros artistas como Jackson Pollock. Na Filadélfia, vi as obras de Marcel Duchamp, que ainda estava vivo nessa data, pois morreu um ano depois.

E – Nos anos 1960, tu tinhas um grupo de artistas que tu convivias?

V – Havia artistas com quem tinha amizade, mas não propriamente um grupo. Regina Silveira é amiga desde essa época. Outros já desapareceram como Avatar Moraes ou Julio Plaza.

E – Quanto aos cursos que tu fizeste com o Iberê Camargo e com o Julio Plaza influenciaram teu trabalho? Que outros artistas tu dirias que podem ter sido importantes no início da tua carreira?

V – O curso de pintura com Iberê me serviu para deixar de pintar e optar pela gravura. Com Julio, fiz um curso da técnica de serigrafia. Julio era um ótimo artista, e na época em que o conheci, era filiado ao abstracionismo geométrico e não me influenciou, já que minha linguagem era mais livre e orgânica. Creio que a exposição citada acima “The art of the real” deva ter me influenciado na criação de objetos que fiz em 1969, que eram mais despojados na forma e mais experimentais, especialmente na série dos Combináveis.

E – A tua visão dos teus trabalhos abstratos hoje é diferente da que tu tinhas naquele momento? Se sim, o que mudou?

V – Gosto muito das minhas primeiras xilogravuras, ainda de 1964, e algumas posteriores. Fui muito produtiva em 1967, quando eu tinha uma linguagem abstrata muito livre, mas com significados para mim muito claros. Gosto dos objetos criados em 1969, pelo seu teor lúdico e porque proporcionavam a participação do espectador. Das últimas xilogravuras, já dos inícios de 1970, de grande formato, há algumas que permanecem boas para mim até hoje.

ENTREVISTA COM NOEMI e LIA FLORES, REALIZADA EM 28 DE NOVEMBRO DE 2017.

Legenda: E – entrevistador; N – Noemi Flores; L – Lia Flores

E – Tu te lembras do tempo que moraste no Rio Grande do Sul?

N – Lembro tudo!

E – Que bom. Tu chegaste a morar um tempo em Porto Alegre ou só em Santa Maria?

N – Só em Santa Maria.

L – Então, mãe, ele está te perguntando do Sul, porque ele é lá de Porto Alegre.

N – Eu já sabia. Só pelo jeito dele falar.

E – Tu nasceste aqui e foste para lá bem criança, não é, Lia?

L – Sim. Fui quando tinha apenas dois meses.

N – Os irmãos dela, a Virgínia e o João que nasceram lá.

E – Lia, tu tens memória física do teu pai?

L – Não, memória, não. Lembro de algumas coisas por causa das fotos. A única memória que tenho, na verdade, é da sala da casa de Santa Maria. Mas não sei se é a memória ou se é por causa deste desenho aqui.

E – Ah sim. Desenho muito bonito. Não conhecia.

L – Esse desenho foi ela quem fez.

E – Dona Noemi? Mas o traço é muito parecido com o do Paulo!

L – É mesmo. Então eu me lembro desse lugar aqui, porque me recordo de ficar aqui nessa janela berrando!

E – Onde era esta casa em Santa Maria, qual parte da cidade?

N – Era na roça. Hoje funciona lá o Jardim Zoológico de Santa Maria.

E – Então era um lugar muito grande, imagino.

L – Sim. Na época era longe da cidade. Só dava para ir de carro. Quantos quilômetros do centro, mãe, uns 15, 16?

N – Mais ou menos isto. Talvez uns 20.

E – O que tu te lembras de quando conheceste o Paulo?

N – Que ele era muito bonito! (risos)

E – Quando vocês se conheceram ele tinha 23 anos, certo?

N – Exato. Foi em 1949. Você sabe tudo já!

E – É que já faz um tempo que venho estudando a vida do Paulo. Tu o conheceste em uma exposição, não é?

N – Isso. Em uma exposição de arte que ele participou. Não era uma exposição só dele, não. Foi no Instituto de Arquitetos, aqui no Rio de Janeiro.

E – As obras abstratas que o Paulo Flores fazia chegaram a vender?

N – Não. Tem só aquela que foi vendida para o Museu do Rio Grande do Sul.

E – O Margs.

N – Isso. O Margs.

E – Mas as outras que ele fez. Tu saberias me dizer onde estão?

N – Tem tantas coisas espalhadas, que nem sei te dizer. Aquela ali, por exemplo, é dele (apontando para uma obra na parede).

E – Sim. Aquela ali é a obra *Peixe*. Mas me refiro àquelas abstratas que ele realizou no período que vocês moraram em Teresópolis.

N – Algumas foram doadas, e muitas ele colocou no lixo! Se ele não gostava, ele colocava fora.

E – Nossa. Ele era bastante exigente então. E as que foram doadas... tu saberias dizer para quem?

N – Não consigo me lembrar.

E – O quanto tu achas que o Paulo teve de influência da mãe dele, Dona Noêmia, para ser artista?

N – Ah, ele teve! Era muito ligado a ela.

E – E o pai do Paulo, seu Almiro, tu chegaste a conhecer?

N – Nunca o vi.

L – Ele morreu muito cedo.

E – Ah, então é por isso que o Paulo nunca fala nele nas cartas que envia à sua mãe.

N – Ele morreu de um acidente doméstico. Ele morava na Rua Mostardeiro, lá em Porto Alegre, estava podando uma árvore ou uma roseira e machucou a perna. Daí infeccionou e ele morreu disso.

L – Ele morreu um pouco mais velho do que meu pai, mas deve ter sido por volta dos 40 anos.

N – Sim. Por isso mesmo ele foi muito ligado à mãe dele.

L – Mas conta para ele que a senhora não se dava muito bem com ela! E ainda era pior com a irmã, a Avany. Essa ela não gostava, mesmo!

N – Não, Lia. Não é que eu não gostasse. Só não me dava bem com ela.

L – É porque ela era mais velha que o Paulo, então as outras não gostavam desta história.

E – Isto é bem interessante de pensar, porque já mostrava que o Paulo era um cara que não dava muita importância para os padrões.

N – E ele já tinha tido uma namorada antes de mim, na Argentina, que também era mais velha.

L – Qual era o nome dela, mãe?

N – Não me lembro.

E – Eu sabia desta história. Quem me contou esta história foi o Vitório Gheno, quando o entrevistei lá em Porto Alegre. Aliás, ele mandou um grande abraço para a senhora.

N – Ah, é? Mandou um abraço? Eu adoro o Vitório.

E – Tu te davas bem com o Paulo?

N – Sim. Nós éramos muito amigos. (Noemi parece não querer falar sobre este tópico e muda o foco). Você não viu uma exposição que foi feita na Prefeitura?

E – Vi sim. Mas eu quero voltar a esse ponto: o que vocês faziam juntos na época? Pintavam juntos? Viajavam?

N – Não. Cada um tinha suas coisas.

E – Mas tu foste apaixonada por ele?

N – Fui sim. Queres mais um cafezinho?

E – Não muito obrigado. Quero saber mais de vocês...

L – Conta, mãe, como você e papai viviam naquela época.

N – A primeira vez que o vi foi numa exposição na Escola de Belas Artes, e gostei dele. Porque o achei lindo. Depois, naquela exposição que te falei, um pintor amigo dele, Anízio Medeiros nos apresentou.

E – Quem era o Anízio Medeiros?

N – Ele era um pintor, e também um tipo de *marchand*.

E – Como era a vida financeira de vocês, Dona Noemi?

N – Onde? Aqui?

E – Em todo o tempo que vocês viveram juntos?

N – Essa parte financeira a gente tinha bem dividido. Cada um tinha seu dinheiro.

E – Mas vocês ganharam dinheiro só com o trabalho com arte?

N – Eu tinha meu ateliê, e era independente. Eu alugava o espaço e sublocava para o Malagoli.

L – Isso incomodava muito a mãe dela. Porque ela era muito independente para a época.

E – Tu falaste do Malagoli. O Paulo chegou a conviver com ele?

N – Conviveu, sim. Mas o Malagoli era mais próximo de mim. O Paulo era mais próximo do Xico Stockinger. Era o melhor amigo dele no Rio, eu acho.

E – E com o Iberê, ele teve contato?

N – Sim. Iberê chegou a ser bem meu amigo. Mas o Paulo não gostava muito dele, porque achava que ele tinha um temperamento muito difícil. Uma vez o Iberê brigou com a gente, dizendo que nós éramos muito metidos.

E – Mas o Paulo conversava com ele e com outros artistas sobre pintura, e sobre abstração.

N – Conversava. Todos nós nos reuníamos, uma vez no ateliê de um, outra no de outro... para falar sobre pintura e sobre as novas tendências. Mas ele falava mais era com o Xico, com o Malagoli, o Gheno. Ele trabalho com o Bulcão também. Mas o Paulo não gostava muito que eu me aproximasse demais de outros homens. Ele era muito ciumento.

E – Depois do Paulo Flores, tu nunca te casaste de novo?

N – Não.

L – Mas teve muitos namorados!

E – E tu Lia, com que idade tu casaste?

L – Super cedo, com 22! Porque queria logo “picar a mula”.

E – E estás casada até hoje? É o René, certo?

L – Sim. Até hoje. Ele é super fã da minha mãe! Ele diz que ela não ficou rica, só porque não quis... porque tem tanta criatividade!

N – Você conhece o André Seffrin?

E – Ainda não. Estou tentando contato com ele para ver se consigo entrevistá-lo. Só conheço de nome.

N – Ele é uma pessoa maravilhosa... muito meu amigo.

E – Tu conheces o trabalho de Torres-Garcia?

N – É evidente!

E – Sabes se o Paulo falava alguma coisa sobre o trabalho dele?

N – Eu sei que ele gostava muito do Torres-Garcia.

E – Porque no meu trabalho eu faço algumas aproximações do trabalho do Paulo com o do Torres-Garcia. Tu achas que faz sentido?

N – Sem dúvida. Ele gostava muito dele.

E – Tu citarias mais algum pintor que pode ter servido de referência para o Paulo?

N – Ele gostava muito do trabalho do Gheno.

E – Vocês sabem de alguma outra instituição que tenha alguma pintura ou algum desenho do Paulo além do Margs?

N – Não sei.

L – Também não saberia te dizer.

E – O que o Paulo falava sobre abstração na época?

N – Estive ao lado do Paulo durante o período em que ele começou o processo de mudança de sua obra para abstração.

E – Nos anos 1940 ele é mais figurativo e nos anos 1950, ele passa a experimentar abstrato.

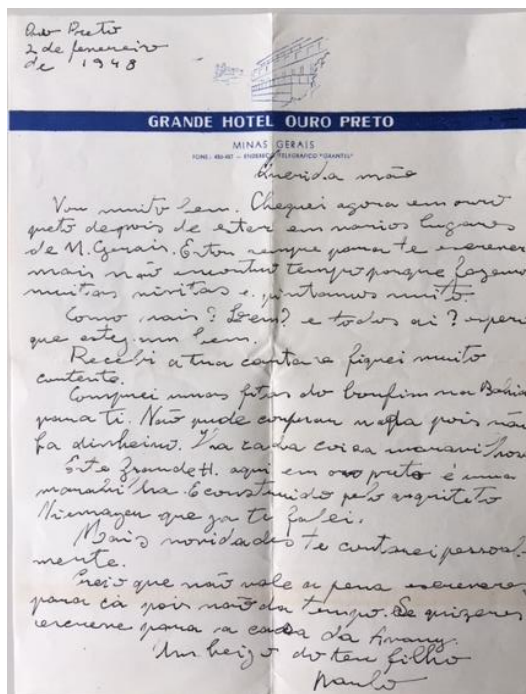
N – Sim... que foi a tendência mais forte que o acompanhou até o fim de sua vida.

3. Mapa ilustrativo das viagens do artista Paulo Osorio Flores



ANEXOS

1. Cartas



Querida mãe,

Vou muito bem, cheguei agora em Ouro Preto depois de estar em vários lugares de Minas Gerais. Estou sempre para te escrever, mas não encontro tempo porque fazemos muitas visitas e andamos muito. Como vais, bem? E todos aí? Espero que esteja bem.

Recebi a tua carta e fiquei muito contente. Comprei uma fita do Bom Fim na Bahia para ti, não pude comprar nada pois não há dinheiro. Vi cada coisa maravilhosa, este grande Hotel aqui em Ouro Preto é uma maravilha é construído pelo arquiteto Niemeyer que já te falei. Mais novidades te contarei pessoalmente. Creio que não vale a pena escrever para cá, pois não dá tempo. Se quiseres escreve para a casa da Avany.

Um beijo do teu filho,

Paulo

Querida Mãe
Sei como vocês devem estar aborrecidos comigo. Talama que eu mesmo não sei explicar-me. Não adianta eu dar uma série de explicações, porque seria mentira em parte. Apesar disto parece uma ironia, mas é verdade, e logo vai dentro em pouco. É conto que já vai tarde, mas antes tarde do que nunca. Eu não tenho escrito para ti por falta de tempo, e o tempo que tenho uso para pensar em assuntos e temas que me são necessários. Ando com muitas saudades de vocês, e projetos para ir não faltam.

Sinto uma falta muito grande de casa e das comodidades que tu me davas. Mas não há de ser nada, pois qualquer tempo que eu estiver em aqui meritam-te. Estive um tempo para fora, com uma cura de amigos. Lá trabalhei muito. Gradus meus foram expostos na exposição do Livro Brasileiro aqui em Buenos Aires. Cansei escandaloso por ser uma pintura arcaica cada. Assim é, mãe, não fazendo tanta força porque a vida é dura. Como não todos aí. Sempre das lembranças a todos

Esta parte eu comeci num café aqui onde morei. Não sei ainda onde vou terminar. Estão tomando uma coisa queimada, festa do durvamos, que é muito gostosa. Tenho uma coisa para te contar: trabalhei no cinema douqui um certo tempo, sendo que primeiro de sexta e depois enquadrava, não ou melhor o que que determina o ângulo certo de filmagem. Foi muito interessante, pois assim: conheci com trabalham costas cinematográficas. Estão agora pintando uma série de paisagens

para vender. Paisagens feitas bem copiadas da natureza, para poderem ter aceitação e claro estar, vender. Se vender não conseguirei um bom dinheiro. Como não o Robe e o Arno? Da lembrança aos dois que agora eu esqueci. Me chamaram no telefone um momento... Voltei e me despedi. Recordações a todos. Lembranças para a Anany e Luiz e um beijo do teu Paulo

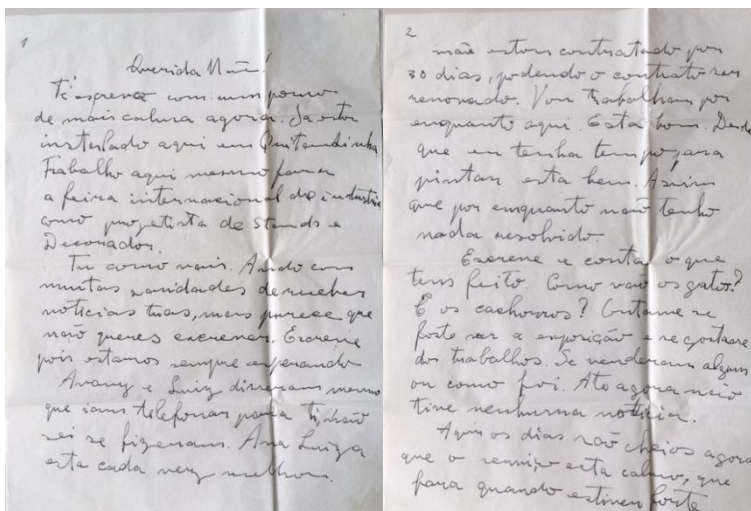
Querida mãe,

Sei como vocês devem estar aborrecidos comigo, palavra que, eu mesmo, não sei explicar-me. Não adianta eu dar uma série de explicações porque seria mentira em parte, apesar disto, parece uma ironia, mas, é verdade. Imenso vai dentro em pouco. E conto que já vai tarde, mas antes tarde do que nunca. Eu não tenho escrito para ti por falta de tempo e o tempo que tenho uso para pensar em assuntos e temas que me são necessários. Ando com muitas saudades de vocês e projetos para ir não faltam. Sinto uma falta muito grande de casa e das comodidades que tu me davas, mas não há de ser nada, pois qualquer tempo que eu estiver

bem eu irei visitar-te. Estive um tempo para fora em uma casa de amigos, lá trabalhei muito. Quadros meus foram expostos na Exposição do Livro Brasileiro aqui em Buenos Aires, causou escândalo por ser uma pintura avançada. Assim é mãe, vou fazendo bastante força porque a vida é dura.

Como vão todos aí? Sempre dá lembranças a todos. Essa parte eu comecei num café aqui onde moro. Não sei ainda onde vou terminar. Estou tomando uma cana queimada, feita de duraznos, que é muito gostosa. Tinha uma coisa para te contar, trabalhei no cinema. Estou agora pintando uma série de paisagens para vender. Paisagens bem copiadas da natureza para poder ter aceitação, e claro, para vender. Se vende vou conseguir um bom dinheiro.

Como vão o Robe e o Arno? Da lembrança aos dois que depois eu escreverei. Me chamam no telefone, um momento...voltei e me despeço. Recordações a todos. Lembranças para Avany e Luiz e um beijo do teu Paulo.



3 Estão ganhando 4.000 cruzeiros e estão pagando que equivale aqui a 2.500 cruzeiros morando no próprio hotel?
Esta carta está sendo escrita aos poucos. Um pouco em meio dia outro pouco outro de depois.
Como não todos os dias? Marcelo, Rita e os filhos?
Manda lembranças e contos para o endereço que mencionei no cartão. Há. Não esquece os cartões que te envio?
Seguramente penso no meu ateliê aí. Grande abraço as coisas que estão por aí.

4 Me recomenda também a família do Jaime não? Também quero o endereço para mandar cartões.
Tomo a repetir que escrevo. Nos estamos longe, mas é que sou inquieto. Não sei se me compreendes. Eu gosto muito de ti e estou com muitas lembranças. Mas é preciso que eu conheça muita coisa. Isto está em mim. E se há alguém culpado por esta situação mais do que eu tu deves saber.

5 Agora eu me melhoro e tu ainda não me escreve muito bonitas, porque tu tens a mesma vontade que eu tenho.
Bom mãe eu vou terminar aqui. Aqui vai o meu endereço. "Hotel Quitandinha" Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro. Apartamento 468. Seção de Descontos.
Um grande abraço e um beijo do teu filho
Paulo

Querida mãe,

Te escrevo com um pouco mais calma agora. Já estou instalado aqui em Quitandinha. Trabalho aqui mesmo para a Feira Internacional da Indústria como projetista de estandes e decorador.

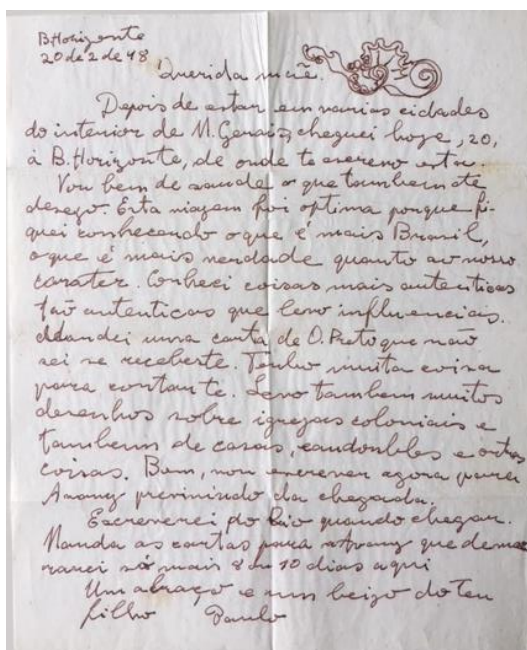
Tu como vais? Ando com muitas saudades de receber notícias tuas, mas parece que não queres escrever. Escreve, pois estamos sempre esperando.

Mãe, estou contratado por trinta dias, podendo o contrato ser renovado. Vou trabalhar por enquanto aqui. Está bem, desde que eu tenha tempo para pintar está bem. Assim que por enquanto não tenho nada resolvido.

Conta-me se fosses ver a exposição e se gostasses dos trabalhos, se venderam algum, como foi. Até agora não tive nenhuma notícia. Aqui os dias são cheios, agora que o serviço está calmo, que para quando estiver forte. Torno a repetir que escreva-nos, nós estamos longe, mas é que sou inquieto. Não sei se me compreendes, eu gosto muito de ti e estou com muitas saudades, mas é preciso que eu conheça muita coisa, isso está em mim e se há algum culpado por esse sangue, mais do que eu, tu deves saber.

Estou ganhando 4000,00 cruzeiros e estadia paga que aqui equivale a dois mil e quinhentos, pois estou morando no próprio hotel. Esta carta está sendo escrita aos poucos, um pouco ao meio dia, outro pouco antes de deitar. Mande lembranças. Seguidamente penso no meu ateliê aí. Guarde bem as coisas que estão por aí. Agora eu vou melhor e tu ainda vai ver coisas muito bonitas porque tu tens a mesma vontade que eu tenho.

Bom mãe, vou terminando aqui. Um grande abraço e um beijo do teu filho Paulo.

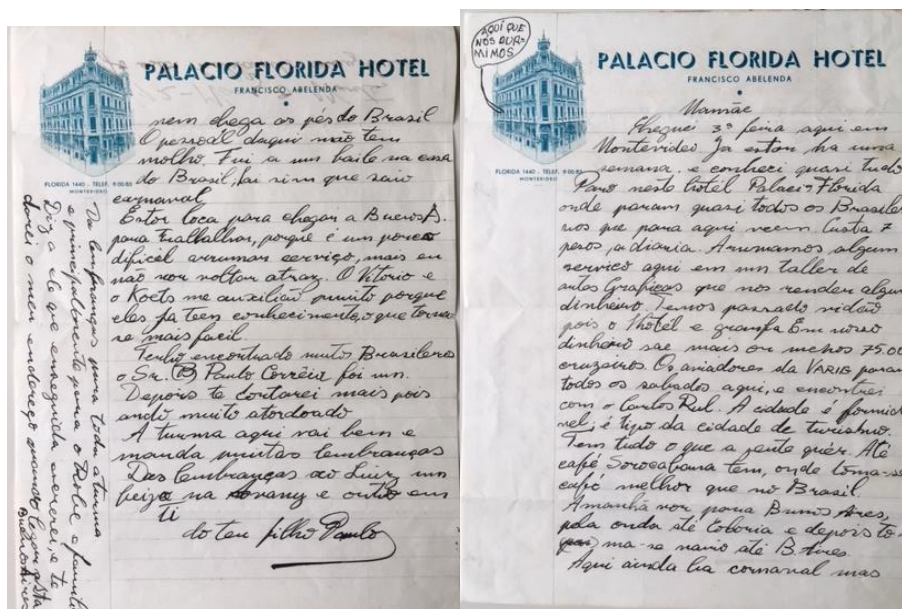


Querida mãe,

Depois de estar em várias cidades do interior de Minas gerais cheguei hoje 20, a Belo Horizonte, de onde te escrevo esta.

Vou bem de saúde o que também até desejo. Esta viagem foi ótima porque fiquei conhecendo o que é mais Brasil, o que é mais verdade quanto ao nosso caráter. Conheci coisas mais autênticas, tão autênticas que levo influências. Mandeí uma carta de Ouro Preto que não sei se recebeste, tenho muita coisa para contar-te. Levo também muitos desenhos sobre igrejas coloniais e também de casas, candomblés e outras coisas. Bem, vou escrever agora para a Avany prevenindo da chegada.

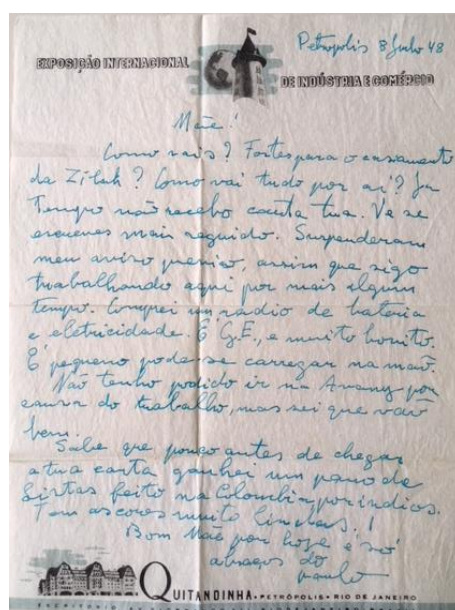
Um abraço e um beijo do teu filho



Mamãe,

Cheguei terça feira aqui em Montevideú. Já estou há uma semana e conheci quase tudo. Paro nesse hotel Palácio Florida onde param quase todos os brasileiros, custa sete pesos a diária. Arrumamos algum serviço aqui em um taller de artes gráficas que nos rendeu algum dinheiro. Temos passado vidão, pois o hotel é garantia. Em nosso dinheiro é mais ou menos setenta e cinco mil cruzeiros. Os aviadores da Varig param todos os sábados aqui e encontrei com Carlos Real. A cidade é formidável é tipo o da cidade de turismo. Tem tudo que a gente quer, até café sorocabana tem, onde toma-se café melhor que no Brasil. Amanhã vou para

Buenos Aires pela Onda até Colônia e depois toma-se o navio até Buenos Aires. Aqui ainda há carnaval, mas nem chega aos pés do Brasil. O pessoal daqui não tem molho. Fui a um baile na Casa do Brasil, lá sim que saiu o carnaval. Estou louco para chegar a Buenos Aires para trabalhar porque é um pouco difícil arrumar serviço, mas eu não vou voltar atrás. O Vitório e o Koetz me auxiliarão muito porque eles já têm conhecimento o que torna tudo mais fácil. Tenho encontrado muitos brasileiros, o Sr Paulo Correia foi um deles, depois te contarei mais pois, ando muito atordoado. A turma aqui vai bem e manda muitas lembranças. Um beijo do teu filho Paulo.



Mãe,

Como vais? Forte para o casamento da Zilah? Como vai tudo por aí? Há tempo não recebo carta tua. Vê se escreves mais seguido. Suspenderam meu aviso prévio, assim que sigo que sigo trabalhando aqui por mais algum tempo. Comprei um rádio de bateria e eletricidade da G.E., é muito bonito. É pequeno, pode-se carregar na mão. Não tenho podido ir na Avany por causa do trabalho, mas sei que vão bem.

Sabe que pouco antes de chegar a tua carta ganhei um pano de listras feito na Colômbia por índios. Tem as cores muito lindas! Bom mãe, por hoje é só.

Abraços do Paulo.

2. Desenhos e ilustrações



Paulo Flores (1926–1957)
Igreja da Sé, 1948
Nanquim sobre papel, 22 x 31 cm
Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

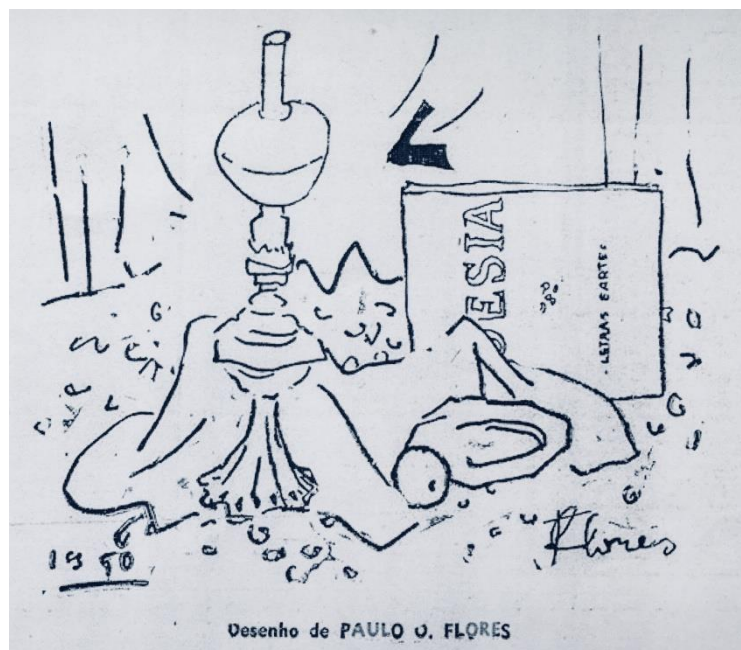


Paulo Flores (1926–1957)
Sem título, 1950¹⁶⁷
Nanquim sobre papel, 33 x 23 cm
Coleção Renato Rosa, Porto Alegre, RS

¹⁶⁷ Segundo informações de Renato Rosa, esta obra provavelmente tenha sido usada como ilustração de alguma entrevista que Noemi Flores tenha concedido ao jornal ou a imagem tenha sido aproveitada como material de divulgação de alguma exposição e, por isso, aparece com a data e a assinatura riscadas; a inscrição “2 cols” (duas colunas) reforça a ideia de o desenho ter sido utilizado por algum periódico. Na sequência, apresento uma ilustração que foi publicada no jornal carioca *A manhã*, que apresenta grande semelhança com o desenho anterior e foi realizada no mesmo ano (1950).



Paulo Flores (1926–1957)
Ilustração para o jornal *A Manhã*, de 05 de fevereiro de 1950
Fonte: Arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ



Paulo Flores (1926–1957)
Ilustração para o jornal *A Manhã*, de 09 de abril de 1950
Fonte: Arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ



Ilustração de Paulo Flores

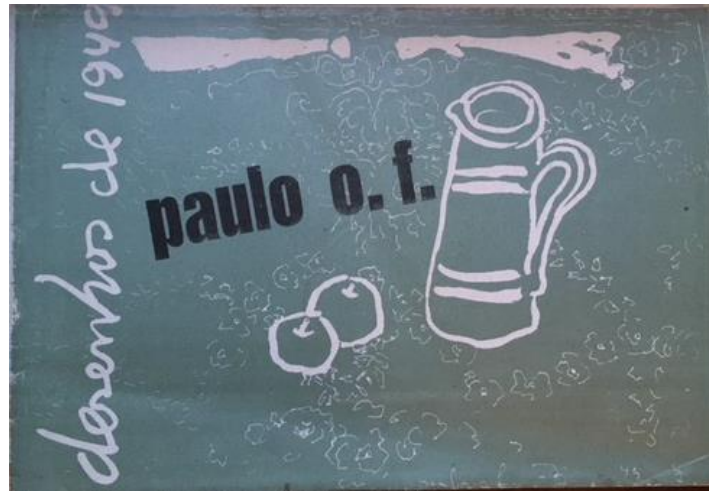
Paulo Flores (1926–1957)
Ilustração para o jornal *Correio da Manhã*, de 10 de setembro de 1950
Fonte: Arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ



Ilustração de Paulo Flores

Paulo Flores (1926–1957)
Ilustração para o jornal *Correio da Manhã*, de 10 de setembro de 1950
Fonte: Arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ

3. Catálogos de exposições de Paulo Flores entre 1949 e 1958



Catálogo da exposição realizada no Auditório do Correio do Povo, em Porto Alegre, 1949

Transcrição do texto, assinado por Clóvis Assumpção:

Paulo Osório Flores, intenso e palpitante, executa numa conformação moderada. Ajusta-se com sobriedade à tepidez das manifestações visíveis das coisas, achega-se à forma aparente da natureza exposta em seu desenho, numa visualização que confrontada com o mundo circundante, traz equivalência se, no entanto, ser imitativa. Procura, sem convencionalismos

e constrói com firme arcabouço, esquivando-se do aéreo e do indeterminado. Daí o sentido de estrutura das figuras, com limpidez marcante, o milagre da representação nos retratos, onde estão realçados a substância e o acidente dos retratados por um leve toque mágico, pelo mínimo imponderável, a elegância das paisagens e a ductibilidade das naturezas mortas. Traça-se num estremecimento de encantos suavemente a florados, num justo equilíbrio, onde o comedimento reorganiza, por seu turno, numa espécie de censura calcada e constante. Realiza verificando, entre o construído e o vago, tomado pelo gosto vigilante e pelo domínio do conhecimento, na confluência do permanente com o transitório. Deste trabalho gerado e interposto entre todos os problemas resulta uma dimensão específica de pureza e uma densidade toda elástica. O desenho de Paulo Osório Flores, revestido em unidade, manifesta um lirismo brando, nada literário, ou participante de qualquer outra arte, pois revela qualidade plástica e ainda típica do desenho, diferente da plástica da pintura. Atingindo assim um nível extraordinário, com o legítimo e o característico. Se por um lado a arte do desenho é incisiva e direta, por outro favorece maior possibilidade lírica de evasão. No entanto, Paulo Osório Flores, solicitado como qualquer outro, não incorre em perigo porque está senhor de uma disciplina mais espontânea do que procurada, imposta por uma concepção plástica do mundo. Há uma constância de técnica, levando em conta sua experiência não muito longa, assim como uma segurança no “metier”, firmando maneira de limites definidos.

O desenho de Paulo Osório Flores tem um ritmo sereno e seguro que, embora essencial, não é tomado como finalidade por não se reduzir a um simples jogo evidente de andamentos. Composição cerrada, com os valores religados num justo equilíbrio, em postura e equidistância lúcidas obtidas pela simples revelação e pela pesquisa sóbria, originando um volume pleno de harmonia. Desenho de clara permanência, transbordando de luminosidade, da qual procede em parte, o imponderável sempre presente. Esta beleza viva e leve e ao mesmo tempo aguda, também é efeito das linhas penetrantes que sem a profundidade do sulco, emanam uma certa penetração de navalha, fina e depurada. Associa-se a determinado grafismo marcante do desenho contemporâneo, refletindo o novo. Leveza aérea como cristal pela transparência. Contudo é permanente, neste imperativo de uma graça, a presença de fundamentos sólidos, saudável, sem perder jamais a proporção, nunca a proporção formalizada ou convencional, mas a legítima e sem medida, a mágica e sem conveniência da arte verdadeira de todos os tempos.

EXPOSIÇÃO

Paulo O.F.

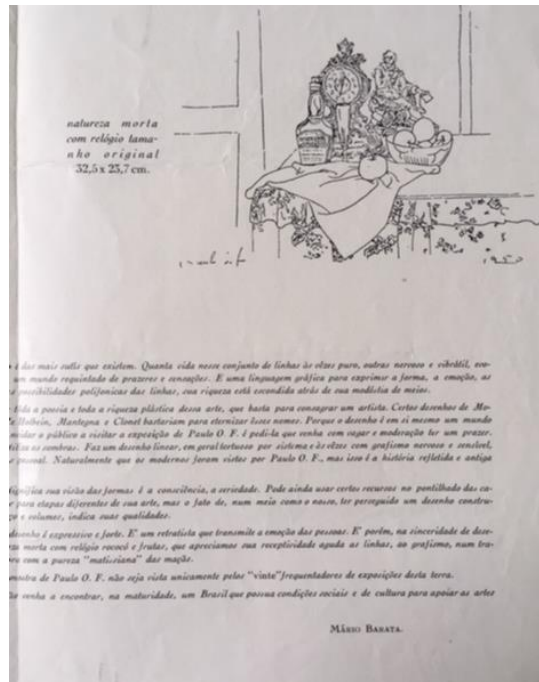
exposição patrocinada pelo art-club do rio
de janeiro e pelo ministério da educação.

retrato do pintor Milton da Costa
lamanka original 46,5 x 32cm.



A arte do desenho é
cande a vida humana as
linhas das cruzas ou as
Paulo O. F. sente a
dignidade de Malin, de
ritual e expressão. Com
O artista goza não uti-
um pouco a Dajy, mas
da arte.

O que desde hoje dig-
tuas, poderá cominar-
tico, plástico, de copo-
Com o pincel ou de
nha como o da natura-
balha em que a equilib-
Esperemos que a ma-
Talvez sua geração
plástica.



OS TRABALHOS

1 — Natureza morta com maçã no tapete, 31x26 cm.	38 — Ballet, 32, 5x23,7.
2 — Natureza morta com relógio, 31x26.	39 — Anunciando o agito, 32, 5x23,7.
3 — Natureza morta sobre o sofá, 31x26.	40 — Noemi, 32, 5x23,7.
4 — Mulher lendo, 31x26.	41 — Natureza morta com lã, 32, 5x23,7.
5 — Natureza morta sobre o banco, 24x29.	42 — Sala de jantar, 32, 5x23,7.
6 — Bala de metal, 19x24, coleção Virgílio Macedo de Almeida.	43 — Natureza morta com pipa e maçã, 32, 5x23,7.
7 — Natureza morta, 32x41.	44 — Maço no sofá, 32, 5x23,7.
8 — Natureza morta no ambiente, 41x32.	45 — Retrato do poeta Luiz Carlos de Arany, 32, 5x23,7.
9 — Maço de cigarros, 41x32.	46 — Noemi, 32, 5x23,7.
10 — Teatro São Paulo, 41x32, coleção Sr. Dr. Luis Antônio B. epp.	47 — Maço sentado no sofá, 32, 5x23,7.
11 — Maço, 41x32.	48 — Ballet, 32, 5x23,7.
12 — Oblívio do metal, 33x24.	49 — A terra, 32, 5x23,7.
13 — Natureza morta com lampião, 32x26, coleção particular do artista.	50 — Retrato de Francisco Stockinger, 32, 5x23,7.
14 — Natureza morta com relógio, 32x26, coleção particular do artista.	51 — O sapato, 32, 5x23,7.
15 — Vitrino Chaco, 29x49.	52 — Outros retratos do escultor F. Stockinger, 32, 5x23,7.
16 — Mulher sentada, 29x49.	53 — Mãe e filha, 32, 5x23,7.
17 — Intelectual, 29x29.	54 — Maço sentado, 32, 5x23,7.
18 — Alca Fanchini, 44x33.	55 — Natureza morta com garrafa, 46, 3x32.
19 — Maço na cadeira de ferro, 44x45.	56 — Outros retratos, 46, 3x32.
20 — River, 26x31.	57 — Natureza morta com lã, vaso, 46, 3x32.
21 — Natureza morta, 19x24, coleção Sr. Robert Mattos.	58 — Paisagem na Cerveja, 46, 3x32.
22 — Outra mulher sentada, 32, 5x23,7.	59 — Jato, 46, 3x32.
23 — Retrato de Nereu Lopes da Costa, 32, 5x23,7.	60 — Jato com água, 46, 3x32.
24 — Jardim Botânico, 32, 5x23,7.	61 — Natureza morta, 46, 3x32.
25 — Retrato de Sr. Cezar, 32, 5x23,7.	62 — 3 jatos no ambiente, 46, 3x32.
26 — Natureza morta com relógio, 32, 5x23,7.	63 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
27 — Praça Pio XII, 32, 5x23,7.	64 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
28 — Homem trabalhando, 32, 5x23,7.	65 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
29 — Natureza morta com jato, 32, 5x23,7.	66 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
30 — Maço de costas, 32, 5x23,7.	67 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
31 — Maço com chapéu, 32, 5x23,7.	68 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
32 — Criança, 32, 5x23,7.	69 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
33 — Jovem lendo, 32, 5x23,7.	70 — Cozinha de cozinha, 46, 3x32.
34 — Natureza morta, 32, 5x23,7.	71 — Natureza morta sobre a mesa, 46, 3x32.
35 — Mulher com livro, 32, 5x23,7.	72 — Retrato de Frutuoso Mattos da Costa, 46, 3x32.
36 — Dançarina, 32, 5x23,7.	73 — Natureza morta com livro, 46, 3x32.
37 — Maço trabalhando, 32, 5x23,7.	74 — Retrato do poeta Elmano de Moraes, 32, 5x23,7.
	75 — Natureza morta com espelho.

Catálogo da exposição realizada na sede do Art-club do Rio de Janeiro, 1950

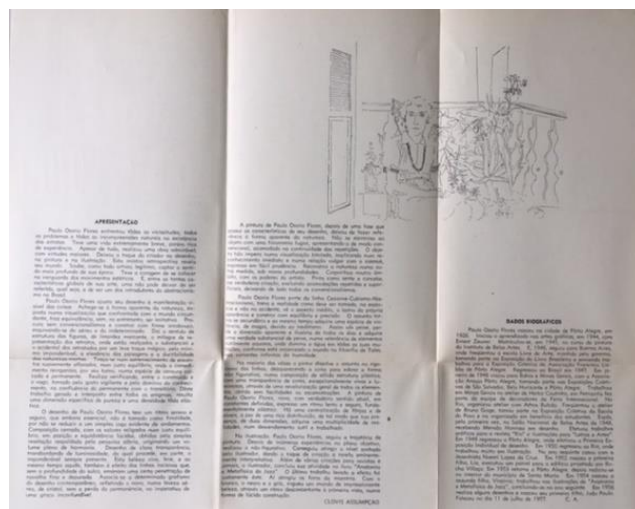
Transcrição do texto, assinado por Mário Barata:

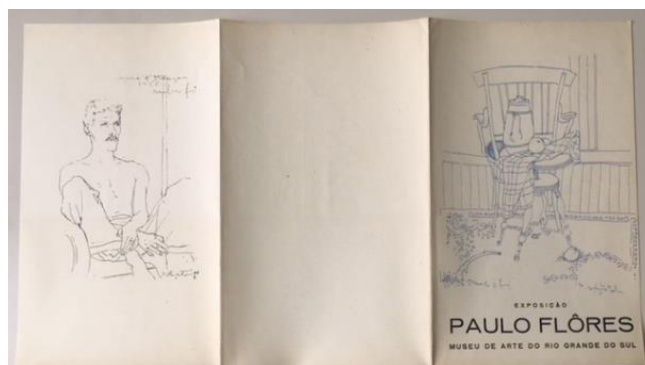
A arte do desenho é das mais sutis que existem. Quanta vida nesse conjunto de linha às vezes puro, outras nervoso e vibrátil, evocando a visão humana um mundo requintado de prazeres e sensações. É uma linguagem gráfica para exprimir a forma, a emoção, as linhas das coisas ou as possibilidades polifônicas das linhas, sua riqueza está escondida atrás de sua modéstia de meios.

Paulo O. F. sente toda a poesia e toda a riqueza plástica dessa arte, que basta para consagrar um artista. Certos desenhos de Modigliani, de Matisse, de Holbein, Mantegna e Clonet bastariam para eternizar esses nomes. Porque o desenho é em si mesmo um mundo visual e expressivo. O artista gaúcho não utiliza as sombras. Faz um desenho linear, em geral tortuoso por sistema e às vezes com grafismo nervoso e sensível, um pouco a Dufy, mas pessoal. Naturalmente que os modernos foram vistos por Paulo O. F., mas isso é a história refletida e antiga das artes.

O que desde hoje dignifica sua visão das formas é a consciência, a serenidade. Pode ainda usar certos recursos no pontilhado das cabeças, poderá caminhar para etapas diferentes de sua arte, mas o fato de, num meio como o nosso, ter perseguido um desenho construtivo, plástico, de espaço e volumes, indica suas qualidades.

Com o pincel, seu desenho é expressivo e forte. É um retratista que transmite a emoção das pessoas. É, porém, na sinceridade de desenhos como o da natureza morta como o relógio rococó e frutas, que apreciamos sua receptividade aguda às linhas, ao grafismo num trabalho em que a equilibra com a pureza “matissiana” das maçãs. Talvez sua geração venha a encontrar, na maturidade, um Brasil que possua condições sociais e de cultura para apoiar as artes plásticas.





DESENHOS	
1 — Desenho I	19 — Amarrando o sapato
2 — Luis Avila	20 — Praça Rio XI
3 — Auto-retrato	21 — Oyenka III
4 — Jarricho com moço na te- gata	22 — Desenho IV
5 — Moço sentado no chão	23 — Desenho V
6 — Retrato I (Francisco Stockin- ger)	24 — Desenho VI
7 — Moço	25 — Desenho VII
8 — Naceni	26 — Desenho VIII
9 — Hospital de Caridade	27 — Ilustração para um conto de Tahiti
10 — Desenho II	28 — Retrato II (Francisco Stockin- ger)
11 — Naceni	29 — Retrato de Fernando Bins
12 — Naceni	30 — Garrafa de vinho
13 — Naceni	31 — Sr. Luiz Maurício Régis
14 — Naceni	32 — Sr. Luiz Maurício Régis
15 — Jane	33 — Moço no toldado da braca
16 — Naceni	34 — Retrato de Vera e Silvia
17 — Mulher lendo	35 — Banho
18 — Moço do pé	36 — Retrato
	37 — Natureza morta
	38 — Retrato
	39 — Paisagem
	40 — Jone
	41 — Natureza morta com garra- fha
	42 — Natureza morta com jarrin- ho
	43 — Jarrô com água
	44 — Natureza morta com Brandy
	45 — Garrafa de vinho
	46 — Objetos de metal
	47 — Natureza morta com espelho de bronze
	48 — Composição com espelho
	49 — Banhistas (pastel)
	50 — Natureza morta
	51 — Meditação
	52 — Mulher sentada
	53 — Estudando
	54 — Naceni com vaso nos om- bros
	55 — Bolo de chá
	56 — Jerusalém
	57 — Retrato de Naceni
	58 — Naceni
	59 — Trepadeira
	60 — Sapatos
	61 — Tostes S. Pedro
	62 — Garoto
	63 — Coleção

PINTURAS	
1 — Têmpera	8 — Natureza Morta (óleo)
2 — Aquarela	9 — Natureza Morta (óleo)
3 — Paisagem	10 — Paisagem (óleo)
4 — Têmpera	11 — Paisagem (óleo)
5 — Peixe (óleo)	
6 — Retrato de Fernando Bernack (óleo)	
7 — Fábrica de balneios na praia (óleo)	

Catálogo da exposição realizada no Margs, em Porto Alegre, 1958

Transcrição do texto, assinado por Clóvis Assumpção:

Paulo Osório Flores enfrentou todas as vicissitudes, todos os problemas e todas as incompreensões naturais na existência dos artistas. Teve uma vida extremamente breve, porém rica de experiência. Apesar de tudo realizou uma obra admirável, com virtudes maiores. Deixou o toque do criador no desenho, na pintura e na ilustração. Esta mostra retrospectiva revela seu mundo. Soube, como todo artista legítimo, captar o sentido mais profundo de sua época. Teve a coragem de se colocar na vanguarda dos movimentos estéticos. E, entre as tantas características globais de sua arte, uma não pode deixar de ser referida, qual seja, a de ser um dos introdutores do abstracionismo no Brasil.

Paulo Osório Flores ajusta seu desenho à manifestação visível das coisas. Ache-se à forma aparente da natureza, exposta numa visualização, que confrontada com o mundo circundante, traz equivalência, sem, no entanto, ser imitativa. Procura sem convencionalismos e constrói com firme arcabouço, esquivando-se do aéreo e do indeterminado. Daí o sentido de estrutura das figuras, de limpidez marcantes, o milagre de representação dos retratos, onde estão realçados o substancial e o acidental dos retratados por um leve toque mágico, pelo mínimo imponderável, a elegância das paisagens e a ductibilidade das naturezas-mortas. Traça-se num estremecimento de encanto suavemente aflorados, num justo equilíbrio, onde o comedimento reorganiza, por seu turno, numa espécie de censura calcada e permanente. Realiza verificando, entre o construído e o vago, tomado pelo gosto vigilante e pelo domínio do conhecimento, na confluência do permanente com o transitório. Deste trabalho gerado e interposto entre todos os enigmas, resulta uma dimensão específica de pureza e uma densidade toda elástica.

O desenho de Paulo Osório Flores tem um ritmo sereno e seguro, que, embora essencial, não é tomado como finalidade, por não se reduzir a um simples jogo evidente de andamentos. Composição cerrada, com os valores religados num justo equilíbrio, em posição e equidistância lúcidas, obtidas pela simples revelação respaldada pela pesquisa sóbria, originando um volume pleno de harmonia. Desenho de clara transparência, transbordando de luminosidade, da qual procede, em parte, o imponderável sempre presente. Esta beleza viva, leve, e ao mesmo tempo aguda, também é efeito das linhas incisivas, que sem a profundidade do sulco, emanam uma certa penetração de navalha fina e depurada. Associa-se a determinado grafismo do desenho contemporâneo, refletindo o novo, numa leveza aérea, de cristal, sem a perda da permanência, no imperativo de uma graça inconfundível.

A pintura de Paulo Osório Flores, depois de uma fase que possui as características de seu desenho, deixou de fazer referência à forma aparente da natureza. Não se escraviza ao objeto com uma fisionomia fugaz, apresentando-o de modo convencional, acomodado na continuidade das repetições. O objeto não impera numa visualização bitolada, implicando um reconhecimento imediato e uma relação vulgar com o cosmos, expressa em fácil prudência. Reconstroi a natureza numa outra medida, sob novas profundidades. Corporifica noutro âmbito, com os poderes do artista. Pinta como sente e concebe, na verdadeira criação, excluindo acomodações repetidas e superficiais, deixando de lado todos os convencionalismos.

Paulo Osório Flores parte da linha Cézanne-Cubismo-Abstracionismo, toma a realidade como deve ser tomada, na essência e não no acidente, vê o aspecto inédito, o lastro da própria aparência e constrói com equilíbrio e precisão. O assunto torna-se secundário e ao mesmo tempo adquire uma espécie de violência, de magia, devido ao ineditismo. Assim, um peixe perde a dimensão aparente e ilusória de todos os dias e adquire uma verdade substancial de peixe, numa relevância de elementos sutilmente aquosos, onde domina a água em todas as suas mutações, conforme está organizado o mundo na filosofia de Tales, nas variantes infinitas da umidade. Na maioria das vezes o pintor dissolve o assunto no rigorismo das linhas, desaparecendo a coisa para sobrar a forma não figurativa, numa composição de sólida estrutura plástica, com uma transparência de cores, excepcionalmente vivas e luminosas, através de uma revalorização geral de todos os elementos, obtida sem facilidade ou escamoteações. A pintura de Paulo Osório Flores, nova, com verdadeiro sentido atual, em constantes definidas, expressa um ritmo lento e seguro, fundamentalmente plástico. Há uma centralização de forças e de níveis, a par de uma rica distribuição, de tal modo que sua presença, de duas dimensões, adquire uma multiplicidade de realidades, num desvendamento sutil e trabalhado.

Na ilustração, Paulo Osório Flores seguiu a trajetória da pintura. Depois de inúmeras experiências no plano objetivo, realizou o não-figurativo. Conseguiu atingir o nível sonhado pelo ilustrador, dando o toque de criação à tarefa eminentemente interpretativa. Além de várias criações para revistas e jornais, o ilustrador concluiu sua atividade no livro *Anatomia e metafísica do jazz*. O último trabalho levado a efeito foi justamente este. Aí atingiu os foros da maestria. Com o branco, o negro e o gris, ergueu um mundo de impressionante beleza, através de um ritmo desconcertante à primeira vista, numa forma de lúcida construção.

INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

ANO 1945 Livro de matr. N.º 1, fls. 323

Nome: PAULO OSORIO FLORES
Filiação: Almirante Flôres **Nascimento:** 2/8/1926
Lugar de nascimento: Porto Alegre, neste estado
Endereço: Rua Quintino Bocaiuva, nº 690

Observações: nome da mãe: Hecnia Osório Flôres

Curso: Técnico de A. Plásticas **Série:** 1ª **De:**
Codifica nominal: Geometria Descritiva; Arquitetura Analítica (I); Anatomia Artística (I); Desenho de Modelo-vivo; Desenho e Modelagem (I)

Codifica dependentes:
Observações:

Matrícula requerida em: março de 1945 **Deferida em:** março de 1945
Ingresso por: Concurso de Habilitação
Exame vestibular: março de 1945 **Classificação obtida:** aprovada

Observações:

	FREQÜÊNCIA											
	Dezembr		Janeir		Fevr		Març		Abril		Maio	
	Pres	Falt	Pres	Falt	Pres	Falt	Pres	Falt	Pres	Falt	Pres	Falt
Março												
Abril												
Maio												
Junho												
Julho												
Agosto												
Setembro												
Outubro												
Novembro												

Observações:

C A D E I R A S	APROVEITAMENTO		PROVAS PARCIAIS		MÉDIAS		EXAME		NOTA FINAL
	De	Até	1ª	2ª	1ª	2ª	1ª	2ª	
Técnico de Artes Plásticas-1º ano:									
Geometria Descritiva			3	5					
Arquitetura Analítica (I)				7					
Anatomia Artística (I)									
Desenho de modelo-vivo				6					
Desenho									
Modelagem (I)			3	7			3		

Observações:

Concurso de Habilitação
Resultado dos exames prestados:
Desenho Figurado.....EFRA 733
Desenho Geométrico.....EFRA 7
Modelagem.....EFRA 766

T E S O U R A R I A

Livro de matrícula do Instituto de Artes, 1945
Fonte: AHIA

5.º CARTORIO DE NOTAS

Marão Marciel Costa
NOTARIO

Fone Aut. 4484
Rua 7 de Setembro N. 1101

Publica-fôrma extrada de uma certidão: "Viu-se a estampa das Armas da Republica, Republica dos Estados Unidos do Brasil, Estado do Rio Grande do Sul. Folhas cento e cinquenta e oito. Livro cento e setenta e quatro, Numero dois mil cento oitenta e sete PAULO. Certifico que acha-se registrado neste cartorio e nascimento da criança de cor branca de sexo masculino acima declarado, filho legitimo de Almirante Flôres e dona Hecnia Osorio Flôres, naturalis deste Estado, nascido a dois(2) de agosto de mil novecentos e vinte e seis, de seis e quarenta e cinco horas. Avós paternos: João Ignacio Flôres e Bernardina Pereira Flôres. Avós maternos: Coronel Ataliba Jacintho Osorio e Bráulio Fonseca Osorio. Cartorio de Registro Civil de nascimentos e obitos em Porto Alegre, 20 de fevereiro de 1932, 20-2-332, Antenor Barcellos de Amorim, oficial privativo. Viu-se uma estampilha Federal de valor de um mil réis, devidamente inutilizada, e um carimbo de oficial Antenor Amorim. E publica fôrma que fiz extrair de proprio original, ao qual se reparte, entregando o mesmo com a presente ao portador, aos 22 dias do mês de novembro de 1937. M. Carmo Loureiro de Albuquerque ajudante do notario, no instrumento deste, e subscreeve e assina em publico e legal."

1937
6.000

Certidão de nascimento de Paulo Flores
Fonte: AHIA

I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE
PORTO ALEGRE
22 a 30 de Abril de 1958

Adesão individual

Ernani Mendes de Vasconcellos
Nome
(Medalha de prata - Salão de Arte de 1958)

Terá atividade na(s) seção(ões) de:
Pintura

Enderço: *Rua Senador Simonsen 25 ap 103*
Cidade: *Jardim Botânico - Rio de Janeiro*
Estado:
Data: *Rio de Janeiro 18 de Março de 1958*

Marina
Assinatura

Ficha de inscrição de Ernani Mendes de Vasconcellos no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958
Fonte: AHIA.

ENCERRADA A MOSTRA DE PAULO O. FLORES

Com uma conferência de Carlos Scarinci, sobre 'Paulo Flores e o Desenho', encerrou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul a exposição de trabalhos do artista gaúcho Paulo Flores, inaugurada em meados do mês próximo passado. Com precisão e simplicidade analisou o jovem crítico Carlos Scarinci os desenhos de Paulo Flores, apresentados ao público e à crítica pela Divisão de Cultura, à luz da História da Arte, traçando-lhe a personalidade artística com muita felicidade.

Para o Museu de Arte foram, pela Divisão de Cultura, adquiridos três desenhos e um quadro a óleo do artista prematuramente desaparecido. Com o encerramento da exposição e trabalhos de Paulo Flores, findou também o Museu de Arte suas atividades para 1958, embora permaneça aberto durante todo o verão com uma mostra de seu acervo. Cumpriu, assim, essa nossa instituição oficial de difusão cultural mais um ano de atividades com a finalidade de descobrir, preservar e difundir o trabalho dos artistas plásticos, principalmente gaúchos.

Jornal *Diário de Notícias*, 20 de dezembro de 1958
Rio de Janeiro, RJ

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ

No Instituto de Belas Artes, acha-se a Exposição de Paulo Flores, o jovem artista plástico gaúcho falecido, recentemente, aos 30 anos de idade. Paulo Flores, que se dedicara a plantar trigo a fim de conquistar uma autonomia econômica, e voltar após, livre, inteiramente à sua arte, quando tudo lhe assegurava o sucesso de seus planos, foi traído, em plena mocidade, de forma súbita, pela morte. Uma leucemia encerrou os seus dias. Sua mostra, muito pequena e escassa, para o razoável acervo artístico que deixou, é mais um preito, na oportunidade, de seus amigos, à sua memória tão admirada e querida por todos. Paulo Flores, colaborou em Suplementos e Revistas do Rio, com suas ilustrações de traço originalíssimo. Quando aí residia, tornou-se popular nos meios artísticos, não somente pelo talento excepcional de que era dotado como pela sua mocidade irradiante de companheirismo e alegria. Santa Rosa, severo crítico de artes plásticas que era, considerava-o um dos valores mais legítimos da jovem geração brasileira de artistas modernos.

Jornal *Correio do Povo*, 18 de outubro de 1957.
Porto Alegre, RS

Fonte: CDP – Margs, Porto Alegre, RS

PINTURAS DE MAGALI PORCELLA

A nova Galeria de Arte da Aliança Francesa está acolhendo a mostra de um jovem das novas gerações de pintores do Rio Grande do Sul. É Paulo Magali Porcella, natural de Passo Fundo e formado pelo Instituto de Belas Artes de Pôrto Alegre. Conta 25 anos e aqui comparece com uma mostra de quatorze trabalhos. Sua orientação é moderna e o mesmo se apresenta em dois planos. A metade da exposição é figurativa e fica marcada pelo que tanto se fez e repetiu entre nós e a outra tem o rumo abstrato. Na primeira, mostra influências e inspiração saturantes. Na segunda, é o caminho novo. Em ambas, denota sentido plástico, poder de composição, senso cromático, palpitação, dinamismo e sabe animar a vivência plástica que enquadra, numa expressiva desobjetivação e valorização própria dos elementos da pintura pura.

No plano figurativo, aborda a Natureza morta, Composições com vaso e bules, Nu e Mulher. Valoriza o gênero, mas se sobrepuja é na esfera do abstrato, com sete telas de proporções intermédias e denominadas num todo homogêneo, rico e sugestivo, de ABSTRAÇÃO, PINTURA, VIDA, CONCENTRAÇÃO, MATÉRIA, MADRUGADA e LUZ E SOMBRA. É sensível na expansividade e poder de expressão e harmonia, dentro do abstracionismo e nessa evasão do real e concreto, em favor do irreal e abstrato.

As novas gerações que surgem estão levantando vôo do realismo figurativo e se liberando das amarras de um restrigente objetivismo plástico e das tradições acadêmicas e institucionais do velho pictorialismo sulino. Nesse sentido, nos últimos anos, verificamos o impacto entre nós do élan renovador e o bafejo das correntes do abstracionismo e concretismo em nossa Província, em certa época por demais prêsas ao Passado e de costas para o Presente e Futuro.

A. O.

Jornal *Correio do Povo*, 18 de novembro de 1961

Porto Alegre, RS

Fonte: Instituto Porcella, Porto Alegre, RS

artes plásticas

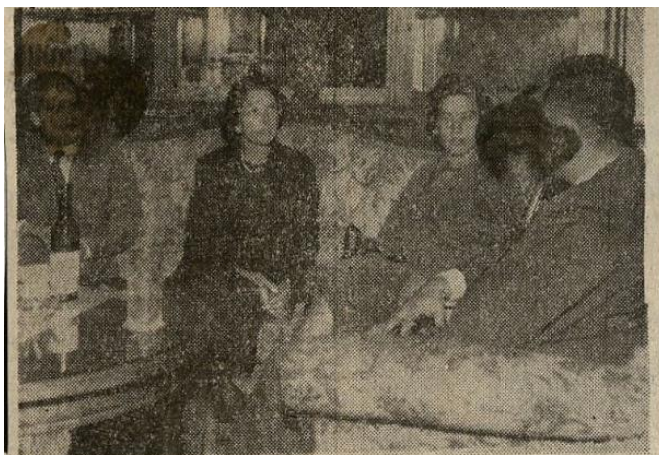
Notas por J. TOMAZ

NÓS, brasileiros, temos uma tendência tôda especial para a burocracia, principalmente quando se trata da arte. Já há alguns meses atrás, a imprensa noticiou a dificuldade que a alfândega paulista estava implantando para serem retirados os trabalhos de diversos pintores brasileiros, presos na Alfândega de Santos. Alegavam êles, os da alfândega, que os trabalhos eram obras feitas no estrangeiro, e como tal, tinham de pagar os direitos. O fato é que levou-se a coisa de repartição a reaprtição e a discussão ainda continua. Quase o mesmo aconteceu em Pôrto Alegre, quando da realização do Salão Pan-Americano de Arte. A representação do México, por ter seus quadros presos na Alfândega, só pôde ser apresentada no dia 15 de maio, data para que estava previsto o encerramento do Salão. Resultado: o Salão não teve catálogo, e a premiação só foi dada no final de sua apresentação. Isso foi mau, pois devido à grande variedade de trabalhos expostos, que foram desde os tachos muito bem areados dos acadêmicos até aos maiores absurdos dos tachistas, o povo não pôde ter a orientação que precisa, e que só poderia ser dada pelos trabalhos premiados, cuja responsabilidade é do júri em escolher o que havia de mais significativo e de melhor no Salão.

Revista do Globo, 31 de maio a 13 de junho de 1958

Porto Alegre, RS

Fonte: AHIA, Porto Alegre, RS



A sra. Renée Sala de Pons e a srt. Beatriz Haedo Garramon, integrantes da Comissão de Belas Artes do Uruguai, juntamente com o consul do Uruguai, sr. José Luiz Vila Dias, falando ao representante deste jornal.

Presente ao Congresso Brasileiro de Arte a Comissão de Belas Artes do Uruguai

Integrando a delegação do Uruguai ao Congresso Brasileiro de Arte, ora reunido em Pôrto Alegre, estiveram na capital gaúcha a sra. Renée Sala de Pons, vice-presidente da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai e a srt. Beatriz Haedo Garramon, integrante da mencionada Comissão.

Falando ao representante deste jornal, num encontro proporcionado pelo cônsul do Uruguai em Pôrto Alegre, sr. José Luiz Vila Dias, a sra. Renée Sala de Pons informou que a Comissão Nacional de Belas Artes, constituída em 1937 graças aos esforços despendidos pelo senador Haedo, encarrega-se de tôdas as atividades plásticas no Uruguai, estando subordinada ao Ministério de Instrução Pública.

Anualmente, no dia 25 de Agosto — data nacional uruguaia — a Comissão promove a realização de uma exposição retrospectiva que sempre tem lugar no salão de artes do Teatro Solís. Esta exposição anual constitui uma homenagem a um artista uruguaio: a deste ano, apresentará os trabalhos de Carlos Faria Herrera. A mostra inclui ainda, pinturas, esculturas, aquarelas, desenhos etc.

Com a palavra, a srt. Beatriz Haedo Garramón informou que a Comissão promove, ainda, uma exposição bienal, que reúne os grandes prêmios e os primeiros prêmios do Uruguai. A Bienal distribui bolsas de estudos na Europa de até dois anos. A Comissão Nacional de Belas Artes, que man-

tém departamentos no interior do País, dá às suas seções bastante força e autonomia. Além disto, procura entrar em contacto sempre que pode com os artistas uruguaes, visitando-os em seus estúdios, com o objetivo de estreitar cada vez mais os laços que devem unir os artistas e a Comissão.

As delegadas uruguaias ao Congresso Brasileiro de Arte afirmaram que tôdas as autoridades uruguaias colaboraram eficazmente para que o Uruguai não estivesse ausente do certame ora realizado em Pôrto Alegre, acentuando que seu País não poderia deixar de participar de um congresso tão significativo como o promovido pelo Instituto de Belas Artes. Disseram que ficaram agradavelmente surpreendidas com a obra eficiente e continua que vem sendo realizada pelo IBA e manifestaram o desejo de que se estimulasse cada vez mais o intercâmbio artístico uruguaio-brasileiro.

A sra. Renée Sala de Pons e a srt. Beatriz Haedo Garramón, elogiaram ainda a obra desenvolvida em Montevidéu pelo extinto embaixador naquele País, sr. Berenguer Cesar, dizendo que realmente foi extraordinário o trabalho efetuado por aquele diplomata no sentido da maior aproximação artística efetuada entre os povos uruguaio e brasileiro.

Pelo avião da carreira, a srt. Renée Sala de Pons e a srt. Beatriz Haedo Garramón retornaram para Montevidéu, sexta-feira, juntamente com os demais integrantes da delegação uruguaia ao Congresso Brasileiro de Arte.



Grupo formado na reunião de ontem

Congresso Brasileiro e Salão Pan-Americano de Belas-Artes

Inauguração, em 22 do corrente, do cinquentenario do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre — Representantes de todo o Brasil e das três Americas nos certames

Uma realização ainda inedita no Brasil e talvez no mundo deverá efetivar-se em Porto Alegre, de 22 a 28 do corrente. Trata-se do I Congresso Brasileiro de Belas-Artes, a ser inaugurado na data em que se comemora o cinquentenario do Instituto de Belas-Artes da capital gaucha. No mesmo dia se iniciará o I Salão Pan-Americano de Arte.

Ambos os conclaves congregarão figuras representativas de todas as artes, sendo de notar que, a 30 do mês findo, ao encerrarem-se as inscrições para o Salão, haviam sido apresentados mais de mil trabalhos de artistas das três Americas.

O sr. Tasso Correia, daquele Instituto, reuniu ontem à noite, na Associação Paulista de Belas-Artes, elementos representativos dos meios artisticos desta capital, a fim de expor o assunto. Os dois conclaves foram organizados por ele, que convidou para participar do Congresso artistas de todo o Brasil.

Já foram organizadas delegações de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Alagoas, Bahia, Distrito Federal e Estado de São Paulo. Deverão participar representantes de mais de quatrocentas entidades brasileiras, abrangendo academias, museus, bibliotecas, escolas de arquitetura, belas-artistas, musica etc. Estarão presentes tambem institutos de

o ensino e a difusão das artes, segundo declarou o sr. Tasso Correia, o temario inclui o debate dos direitos e deveres que, direta ou indiretamente, estão vinculados às artes no Brasil.

DIVERSOS PREMIOS

— "Aquele certame — adiantou o sr. Tasso Correia — contará com um júri internacional de premiação, composto de cinco membros: dois brasileiros, dois argentinos e um uruguaio. Além dos premios honoríficos, poderão ser conferidos premios de aquisição, até o total de 300.000 cruzeiros. Haverá premios especificos para brasileiros e para estrangeiros."

O Congresso, bem como o Salão Pan-Americano, têm por fim incentivar o ensino e a difusão das belas-artistas no Brasil e em toda a America, por meio do congregamento do maior numero possivel de artistas, que serão incentivados com a distribuição de premios.

As diversas delegações são esperadas em Porto Alegre até o proximo dia 21, para o inicio do conclave no dia seguinte, sob a presidencia de honra do presidente da Republica. Entre outros convidados de honra estará presente tambem o ministro da Educação. Para convidar autoridades e artistas, o sr. Tasso Correia realizou a presente viagem a esta capital e ao Rio de Janeiro e,

Jornal *Folha da Manhã*, 03 de abril de 1958

São Paulo, SP

Fonte: AHIA, Porto Alegre, RS

Salão pan-americano de arte

(Especial para o "Correio do Povo")

FERNANDO CORONA

Esta é a primeira vez que o nosso povo tem oportunidade de ver reunidas num Salão de Arte, pintura, escultura, desenho, gravura, cenografia, arquitetura e urbanismo em obras as mais heterogêneas procedentes de vários países da América: Argentina, Uruguai, Chile, Peru, Bolívia, México e Estados Unidos. O nosso país tem obras da Bahia, Minas, Rio, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Deve-se tudo a um homem que trabalhou na sua organização seis meses vinte horas diárias. Esse homem é Tasso Corrêa. Com o cinquentenário do nosso Instituto, ele ofereceu ao nosso povo uma oportunidade singular: um Congresso e um Salão. O jornalista Paulo Duarte lhe fez justiça num consistente artigo no "Estado de São Paulo". Eu não lhe faço nenhum favor, ele o fez pelo amor que devota ao nosso maior educandário de formação artística. Aliás, o povo, visitando o Salão o poderá constatar melhor subindo ao oitavo andar e descendo piso por piso com salas repletas de obras de arte de todo gênero. Este é o 1.º Salão Pan-Americano de Arte que se realiza no Continente. Valerá a pena tanto esforço? O povo sempre merece atenção, e ainda existem homens fora da política que dedicam uma vida a um ideal como é o ensino.

Não tenciono fazer crítica das obras expostas, embora sinta esse desejo. Nestes rabiscos limito-me apenas a esclarecer pontos de vista da minha formação estética que não sei se andará errada. A crítica indígena escreveu pouco e limitou-se mais a noticiar que a aprofundar-se no assunto. Creio que um certame desta espécie mereceria um exame amplo, sereno, consciente e claro, tal é a heterogeneidade das obras em exposição mesmo porque o povo precisa de orientadores esclarecidos, neste caso os críticos e melhor seriam os filósofos.

É costume e tradição dos Salões do nosso Instituto convidar artistas de todo o Brasil com todas as tendências estéticas. Acontece que os artistas do Rio e São Paulo não querem mistura. Eles lá fazem dois Salões. Um, dos acadêmicos, outro dos modernos. Nós aqui fazemos um só Salão e aceitamos todas as tendências pensando mais no povo, onde ele por si poderá gostar ou não, e aprenderá, ajudado pela crítica, a separar o joio do trigo. O nosso povo ainda gosta de um quadro à óleo com motivo romântico, e a prova está no sucesso de venda de qualquer exposição comercial da rua da Praia. A arte contemporânea não agrada ao nosso povo ainda, simplesmente porque não a conhece. Num quadro abstrato, por exemplo, o povo não vê mais que manchas de cor, espécie de página escrita em chinês.

Por isso aceitamos todas as tendências em nossos certames. São pinturas e esculturas de um mundo que já passou e também as mais audazes experiências contemporâneas. Só assim o povo se irá dando conta que o mundo não é mais aquele romântico de outrora. As obras enviadas pelos artistas, antes de serem expostas, passam pelo crivo de um júri de seleção. Mas, é o júri de premiação que tem grande responsabilidade ante o povo, e a responsabilidade cresce quando os entendidos e os estudiosos verificam que foram premiadas obras medíocres. É pelas obras premiadas, isentas de concepções, que o povo poderá compreender a razão de seu engano quando verificar que a melhor

obra é aquela que não entendia. É fácil explicar: pergunte-se a qualquer um que tipo de auto prefere, e a resposta será: do último tipo. O povo entende de automóveis, está claro. Haverá quem ainda goste de um Ford de Bigode? O academismo feneceu no século passado e seus criadores são merecedores de todo respeito e veneração no tempo e no espaço. Estes deverão ser admirados nos museus. Igual que o Ford de bigode. Arte não é cópia e muito menos sabendo que ninguém superará o que está consagrado e superado. Arte é sobretudo criação. É mensagem. É libertação. É a expressão íntima de si mesmo ante a vida contemporânea.

Neste certame pan-americano de arte estamos assistindo a uma existência formidável. Argentina está representada pelos concretistas mais avançados acompanhados por Costagnino, o último dos impressionistas. O Uruguai pelos cubistas, surrealistas e construtivistas, muitos deles consagrados artistas. As salas destes dois países amigos contrastam com as obras enviadas do Rio e São Paulo, em sua maioria medíocres pela fórmula acadêmica. Entretanto Rio e São Paulo poderiam ter enviado ao nosso Salão o que de melhor se faz no país, embora possamos apreciar na sala do primeiro andar obras de real valor estético merecedoras de toda nossa admiração. Da nossa e a de qualquer entendedor. Entretanto, essa coexistência é um primor pelos disparates extremos.

Para onde caminha a arte? Dos cubistas picassianos até os concretistas e os tachistas, — estes estão ausentes — o mundo desmorona. Os cubistas desagregam a forma, fragmentando-a. Os abstracionistas organizam o espaço com manchas. Os surrealistas sonham e pintam suas loucuras. Os concretistas fazem equações matemáticas e geométricas com pontos, linhas e planos no espaço. Os tachistas atiram na tela pingos de tinta, detam a tela no chão e os animais domésticos passando por cima completam a obra. Para onde caminha a arte? Quem poderá responder? Tudo não parece uma contradição ante a ciência que avança? Uma pintura acadêmica a mim faz muito mal quando vejo que seu autor não tem 40 anos, o que confirma sua falta de talento criador com espírito de pintor de domingos. Gosto da arte contemporânea, figurativa ou não, pela força criadora que encerra, arte que parece de loucos. E quem sabe? Não parece que o nosso mundo marcha para um caos? Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo. Se eu tivesse 20 anos estaria pintando ou esculpindo com essa mocidade que faz o que bem entende, caminho seguro para a libertação de si mesmo.

REITOR DA UNIVERSIDADE DA ESPANHA NO BRASIL

RIO, 19 (C.F.) — O reitor da Universidade da Espanha acha-se em visita ao nosso país, e convite das Universidades do Brasil, da Bahia e de São Paulo. Durante sua permanência de 8 dias em nosso país, deverá pronunciar conferências sobre o direito administrativo espanhol.

Jornal Correio do Povo, 30 de março de 1958
Porto Alegre, RS
Fonte: AHIA, Porto Alegre, RS

MINISTÉRIO DAS ARTES

(Em defesa do microscópio)

F. STOCKINGER

(Presidente da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas)

Desde que soubemos da realização do I Congresso de Arte, organizado pelo Instituto de Belas Artes, sentimo-nos animados e procuramos apoiá-lo de todas as maneiras, embora, já no primeiro boletim emitido, discordássemos em diversos pontos, estes, possivelmente frutos incientes às coisas que se realizam pela primeira vez. Mas, esta nossa discordância, nunca nos levou a considerá-lo inútil ou mal organizado. Pelo contrário, sua utilidade era gritante, os problemas são inúmeros e a situação do artista plástico precária. Seria nossa primeira oportunidade de debatermos nossas questões e fazermos chegar às autoridades e ao público as nossas necessidades e reivindicações mais prementes. Contudo, temíamos que os verdadeiros objetivos fossem relegados para segundo plano ou mesmo para plano algum.

Veio finalmente o Congresso e foi o que se viu: teve coisas boas e teve coisas más, enfim, como outro qualquer, destacando-se apenas que, por vontade da maioria a tese geradora do conclave foi derrotada... e o congresso terminou, melancolicamente, sem sessão de encerramento, sem jantar e sem churrasco. Simplesmente, terminou.

Passados alguns dias, quando já ninguém mais recordava o assunto, eis que surge o ilustre professor Fernando Corona e em artigo emite uma série de opiniões em defesa do "Ministério" taxando os que lhe foram contrários de pessimistas e de visão estreita. Confessa que a referida tese foi apenas "uma idéia jogada no tempo e no espaço". E mais adiante: "Sabíamos que não seria possível a criação de um Ministério das Artes". Lá pelas tantas: "Francamente, os que lançamos a idéia da criação de um Ministério de Artes, queríamos apenas uma idéia que corresse de sucesso o Congresso" (!)

Tá mal! Tentar coroar de sucesso um conclave com uma idéia na qual nem os próprios organizadores acreditam, é o cúmulo do desperdício. Lançar idéias no espaço e no tempo pelo simples fato de vê-las atoa em alturas siderais é desprezar completamente as nossas dificuldades e necessidades.

apenas fazer de conta de que se quer fazer alguma coisa.

Mais adiante, o articulista estabelece que otimistas são os que olham a vida pelo telescópico e pessimistas pelo microscópio". Não temos nada contra o telescópio mas, temos certeza que os nossos males não residem nos espaços etéreos e sim aqui mesmo e não são necessárias grossas lentes para observá-los. Precisamos é de coragem e ânimo

Então? Como fundar um ministério, se já temos um Ministério que se chama de Educação e Cultura? Não seria muito mais fácil sugerir-se apenas a mudança do nome, em vez de criar-se mais uma vaga de Ministro e um sem número de funcionários, e assim onerar ainda mais a Nação? Não é por simples acaso que possuímos aqui no Rio Grande um Secretário de Educação e Cultura, que por sua vez possui uma divisão especializada que se chama de DIVISÃO DE CULTURA. Então, porque afinal estes sonhos todos? A Divisão de Cultura sem ser propriamente um modelo de organizações, tem, no entanto, desenvolvido um sem número de atividades em todos os setores ou secções que aderiram ao Congresso e, mais ainda, deu mesmo uma polpuda verba para sua realização.

A questão não está em criar-se um novo Ministério e sim em apoio e incentivo, ou mesmo, se for preciso, em pressionar os órgãos já existentes no sentido que cubram, eficientemente os setores culturais que lhe cabem.

mo para enfrentá-los objetivamente. Os micróbios não nos fazem medo, pois com auxílio do tal microscópio somos capazes de identificar perfeitamente todos os virus que afligem e estudar os melhores meios de combatê-los. Concordamos que as coisas vistas de longe com auxílio de um possante telescópio são mais românticas apresentam um colorido róseo. Mas, não nos devemos esquecer que o congresso, foi realizado com o fim de debatermos coisas terrenas, e qualquer tentativa em outra direção "é desviar do assunto.

Deixando de lado aparelhos óticos e espaços siderais e examinando-se este negócio de Ministério das Artes, constatava-se que o que existiu e existe ainda é apenas uma certa incoerência. Senão, vejamos, foram convidados ao Congresso os seguintes grupos de pessoas e instituições: poetas, escritores, críticos, músicos, artistas plásticos, de teatro, de circo, editores, advogados, escolas, universidade, professores etc. Ora, este conjunto de pessoas em geral é chamado de cultura e o conjunto de escolas e Universidade de EDUCAÇÃO.

Jornal A Hora, 10 de maio de 1958
São Paulo, SP
Fonte: AHIA, Porto Alegre, RS

O Congresso de Arte de Porto Alegre

LUIS MARTINS

Por uma fatalidade, "dessas que descem do Além", coube a este vosso criado, piífo congressista, o desagradável papel de "desmancha-prazeres" no I Congresso Brasileiro de Arte, realizado, de 22 a 27 do corrente, em Porto Alegre. O conclave vinha se desenrolando meio morno, com trabalhos rotineiros das comissões, onde, em geral, o estudo das teses não apresentou grandes dificuldades, dada a mediocridade da maioria das mesmas. Um erro de organização destinara apenas o sábado para a realização de uma única sessão plenária, dividida em dois turnos, com a agravante de que, tendo-se apressado o ritmo dos trabalhos, nesse mesmo dia a delegação carioca, a mais numerosa com exceção da rio-grandense, embarcaria às 20 horas para o Rio de Janeiro. De forma que às 18 o Congresso, de que se eliminaram várias cerimônias finais, deveria estar encerrado.

Temia-se que essa única plenária fosse insuficiente para a discussão de duas matérias, acerca das quais se criara um clima de expectativa ansiosa, precipuamente de acalorados e intermináveis debates a declaração de princípios e a moção de solidariedade a Anísio Teixeira, subscrita por Joracy Camargo e outros. Ninguém ignorava a existência de um substitutivo ao anteprojeto da declaração de princípios, redigido por Erico Veríssimo e Paulo Duarte, o qual, previamente aprovado pela Seção de Letras, podia ser considerado como o oficial, encampado pela Mesa; quanto à moção a Anísio Teixeira, parecia a todos verdadeira casa de marimbondos, dado o enorme contingente de elementos clericais participantes do Congresso, que com ela não poderiam concordar.

Pois a moção passou quase em brancas nuvens e a declaração de princípios da Seção de Letras venceu com relativa facilidade a oposição do substitutivo, devido, sobretudo, a uma habil e vigorosa intervenção de Paulo Duarte. O que não se esperava era que se perdesse tanto tempo com a proposta de criação do Ministério das Belas-Artes, que constava do Regimento e que já se podia, de antemão, considerar como aprovada. Aqui é que entro eu como "desmancha-prazeres".

Por mera e fortuita casualidade me coube esse papel. O pior de tudo é que, insuadando-me a princípio isoladamente contra a proposta, no momento exato em que ela ia ser submetida à

votação (eu chegara naquele instante ao Congresso), fui obrigado, por força das circunstâncias, a falar, justificando o meu voto e — ah! meu Deus, ninguém imagina o suplício que é, para mim, ter de falar de improviso! A sorte foi que logo se puseram do meu lado algumas (talvez a maioria) das figuras mais representativas que participavam da reunião — Erico Veríssimo, Henrique Pongetti, Manuelito d'Ornellas, Osório Borba, Waldemar Cavalcanti, Luis Saia, na própria Mesa, Enaida e Paulo Duarte — e eu pude entregar a mãos mais habéis a defesa do nosso ponto de vista. Foi árdua a discussão e difícil a votação, que acabou tendo que ser feita pelo processo nominal. E vencemos; vencemos por 75 votos contra 61.

Não creio que seja necessário enumerar aqui as razões contrárias à criação desse absurdo Ministério das Belas-Artes, sonho burocrático de brasileiros fascinados pelas comodidades do empreguismo público, num momento em que o bom-senso aconselharia cortes drásticos no quadro do funcionalismo, que devora a maior parte do orçamento nacional! Tanto mais que já existe um Ministério da Educação e Cultura.

Por outro lado, ali mesmo em Porto Alegre, ali mesmo no edifício em que se realizava o Congresso, tínhamos a prova mais evidente, mais flagrante, mais eloquente e inofismável dos perigos da arte oficializada, na exposição de quadros e esculturas que constituíam o Salão Pan-Americano de Arte, inaugurado como parte das comemorações do cinquentenário do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. O meu amabilíssimo hospedeiro, professor Tasso Corrêa que me perdoe. Em Porto Alegre eu não poderia dizer estas coisas — seria indelicado. Mas fugiria ao meu dever de jornalista, de antigo crítico de arte, de observador sincero e de informante honesto, se não proclamasse aos leitores do "Estado" essa dura verdade.

O Salão Pan-Americano, com raras e, por isso mesmo, destacadas exceções pairou, no setor nacional, nos limites da subarte, de um amadorismo pitoresco, de um academismo sem expressão vital e sem vigor plástico, fora da vida e do tempo, índice melancólico de uma sensibilidade arcaica e ultrapassada pelo tumulto, pela inquietação e pela angústia do homem contemporâneo.

Jornal O Estado de São Paulo, 30 de abril de 1958
São Paulo, SP
Fonte: AHIA, Porto Alegre, RS