

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ADRIANA APARECIDA GANZER

**“UM MUSEU PARA A ARTE E PARA A EDUCAÇÃO”:
a criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS e
suas primeiras décadas de atuação (1954 – 1987)**

Porto Alegre

2024



ADRIANA APARECIDA GANZER

**“UM MUSEU PARA A ARTE E PARA A EDUCAÇÃO”:
a criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS e
suas primeiras décadas de atuação (1954 – 1987)**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Zita Rosane Possamai
Linha de Pesquisa: História, Memória e Educação

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Aparecida Ganzer, Adriana
"UM MUSEU PARA A ARTE E PARA A EDUCAÇÃO": a criação
do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aço Malagoli -
MARGS e suas primeiras décadas de atuação (1954 -
1987) / Adriana Aparecida Ganzer. -- 2024.
334 f.
Orientador: Zita Possamai.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Christina Helfensteller Balbão. 2. Educação nos
museus. 3. História dos museus. 4. Evelyn Berg
Ioschpe. I. Possamai, Zita, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

ADRIANA APARECIDA GANZER

**“UM MUSEU PARA A ARTE E PARA A EDUCAÇÃO”:
a criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS e
suas primeiras décadas de atuação (1954 – 1987)**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zita Rosane Possamai
Linha de Pesquisa: História, Memória e Educação.

Aprovada em:

Prof.^a Dr.^a Zita Rosane Possamai - Orientadora

Prof.^a Dr.^a Denise Grinspum - Instituto Brasileiro de Museus

Prof.^a Dr.^a Blanca Luz Brites - UFRGS

Prof.^a Dr.^a Fernanda Albuquerque - UFRGS

Prof.^a Dr.^a Maria Stephanou - UFRGS

Para minha família, com amor.

AGRADECIMENTOS

Concluir uma tese é também um momento de agradecer a todos que estiveram comigo neste percurso tão desafiador.

Tomo como referência Walter Benjamin quando, ao falar da arte de narrar, pontua que o narrador retira da experiência o que ele conta e congrega as coisas narradas com o conhecimento dos seus ouvintes, “assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.

Nessa modelagem, classifico este momento marcado pela gratidão.

À professora Zita Rosane Possamai, pela dedicação, paciência, trocas e ensinamentos. Com sua orientação foi possível transformar a escrita em uma tese, é bom saber que temos em comum a alegria de pesquisar museus.

Às professoras da banca, Denise, Blanca, Fernanda e Maria, minha gratidão pela leitura atenciosa do trabalho, a boa conversa com dicas importantes no momento da qualificação e a presença nesse momento tão importante.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Programa de Pós-Graduação em Educação e, em especial, às professoras da linha de pesquisa História, Memória e Educação, que me acolheram e me incentivaram nessa trajetória. Às colegas do grupo de orientação, agradeço as trocas, auxílios e conversas sobre a pesquisa e os museus.

Às amigas que recebi como presente e dividiram momentos de descobertas e também de inquietações, Angelita, Alana e Sana.

Meu agradecimento aos funcionários e estagiários do MARGS que me acolheram para a pesquisa documental.

Especialmente agradeço meus pais queridos, Jurema e Antonio, pelo apoio, dedicação e amor! Às minhas irmãs Ana Gabriela e Andressa, principalmente a Ana pela paciência, compreensão, carinho e tanta ajuda, vocês fazem a diferença.

À Iara que partilhou comigo todos os momentos desta pesquisa, agradeço os incentivos, os materiais emprestados, as conversas e trocas sobre nossa história no MARGS.

Aos queridos amigos da AAMARGS, especialmente aos professores Círio Simon e Arnoldo Doberstein, pelas conversas, materiais e aprendizados.

A todos que partilharam comigo esta experiência, repleta de sentimentos, nos quais as dúvidas e os momentos difíceis, agora se transformam em gratidão.

O que faz da educação uma arte é precisamente quando a educação é também um ato de conhecer.

Para mim, conhecer é alguma coisa bonita. A amplitude do ato de conhecer é desvelar um objeto, o desvelar dá “vida” ao objeto. Esta é uma tarefa artística porque nosso conhecimento tem uma dada qualidade de vida, cria e anima objetos com o nosso estudo a respeito deles. Há muitas coisas que participam da natureza estética do ato de conhecer e de formar. [...] O que eu penso é que a natureza estética da educação não significa que o tempo todo nós fazemos isto de forma explícita e consciente. [...]

Então, a educação é simultaneamente uma certa teoria do conhecimento entrando na prática, um ato político e estético. Estas três dimensões estão sempre juntas, há simultâneos momentos de teoria e de prática, arte e política, o ato de conhecer é criar e recriar [...]

Paulo Freire

RESUMO

Esta tese teve o objetivo de analisar um espaço de tempo na história do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) sob o viés da educação. Compreende o contexto histórico da concepção de uma Divisão de Cultura e uma Diretoria de Artes, junto à criação do museu no ano de 1954, em Porto Alegre, bem como a relação com as artes, os museus e a educação no Brasil e no Rio Grande do Sul. Abarca os anos 1954 com o fundador e primeiro diretor Ado Malagoli, até 1987 com Evelyn Berg loschpe, a primeira mulher a ocupar oficialmente o cargo de direção do museu. Pretendeu identificar os sujeitos participantes, com atenção para aqueles menos valorizados na historiografia do museu de modo a dar visibilidade para o trabalho realizado por mulheres. Investigou os aspectos educativos do museu, ao analisar práticas e concepções presentes no recorte temporal estabelecido. A tese orientou-se teoricamente nas contribuições da História da Educação, da História Cultural amalgamadas com a Museologia. Caracterizou-se como uma operação historiográfica (Michel de Certeau, 1982) e metodologicamente assumiu o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989) na identificação de pistas no corpus documental disponível composto por relatórios, catálogos, correspondências, matérias da imprensa escrita, entre outros achados. Demonstrou que a criação do MARGS esteve inserida num sistema mais amplo das artes na década de 1950 e que desde suas primeiras ações esteve voltado para a educação da sociedade gaúcha, aspecto reforçado nas gestões seguintes. Além de propor uma narrativa histórica escrita para o MARGS com ênfase na educação, a tese inclui na historiografia dos museus agentes com pouca visibilidade, a exemplo de Christina Helfensteller Balbão e Evelyn Berg loschpe.

Palavras-chave: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Christina Helfensteller Balbão, Educação nos museus, História dos museus, Evelyn Berg loschpe.

ABSTRACT

This thesis aimed to analyze a period in the history of the Art Museum of Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) from an educational perspective. It encompasses the historical context of the establishment of a Division of Culture and a Directorate of Arts alongside the creation of the museum in 1954 in Porto Alegre, as well as the relationship with the arts, museums, and education in Brazil and Rio Grande do Sul. It covers the years from 1954 with the founder and first director Ado Malagoli, to 1987 with Evelyn Berg loschpe, the first woman to officially hold the position of director of the museum. The research sought to identify the participating individuals, paying attention to those less valued in the museum's historiography, in order to give visibility to the work carried out by women. It investigated the educational aspects of the museum by analyzing practices and conceptions present within the established timeframe. The thesis was theoretically guided by contributions from the History of Education and Cultural History, amalgamated with Museology. It was characterized as a historiographic operation (Michel de Certeau, 1982) and methodologically adopted Carlo Ginzburg's evidential paradigm (1989) in identifying clues in the available documentary corpus, which included reports, catalogs, correspondence, press articles, among other findings. The study demonstrated that the creation of MARGS was part of a broader art system in the 1950s and that from its inception it was oriented towards the education of the society of Rio Grande do Sul, an aspect reinforced in subsequent administrations. Besides proposing a historical narrative for MARGS with an emphasis on education, the thesis includes in the museum's historiography agents with little visibility, such as Christina Helfensteller Balbão and Evelyn Berg loschpe.

Keywords: Art Museum of Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), Christina Helfensteller Balbão, Museum education, Museum history, Evelyn Berg loschpe.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Sede atual do MARGS	15
Imagem 2 – Obra Repouso (Ado Malagoli, 1942).....	45
Imagem 3 - Por quê? (Ado Malagoli, 1949)	47
Imagem 4 - Christina Balbão (direita) com Alice Soares na Rua dos Andradas (1947)	57
Imagem 5 - Ficha Cadastral – professora titular no Instituto de Artes	60
Imagem 6 - Veterano na Guerra do Paraguai, 1941	61
Imagem 7 - Capa do catálogo da 1º exposição	69
Imagem 8 - 1º exposição organizada pelo MARGS.....	70
Imagem 9 - Menina em cor de rosa (Caterina Baratelli, s.d)	71
Imagem 10 - Ilha de Jurubaíba (Frank Schaffer, 1955)	71
Imagem 11 - Vista de Santa Tereza (Bustamante Sá, 1954)	72
Imagem 12 - Marinha (Ângelo Guido, 1951).....	72
Imagem 13 - Natureza morta (Edson Motta, 1954).....	73
Imagem 14 - O menino do papagaio, 1954	73
Imagem 15 - O vestido verde (João Fahrion, 1949)	74
Imagem 16 - Inauguração oficial do MARGS, foyer do Theatro São Pedro, 1957....	84
Imagem 17 - Garças (Pedro Weingärtner, 1917).....	85
Imagem 18 - Angelo Guido para uma palestra no MARGS	87
Imagem 19 - Recibo de obras de Pedro Weingärtner para exposição de inauguração do MARGS no Foyer do Theatro São Pedro (1957).....	89
Imagem 20 - Catálogo exposição inaugural.....	90
Imagem 21 - Almofada Amarela, 1923	94
Imagem 22 - Dafne e Cloé, 1916.....	95
Imagem 23 - Gaúcho, s.d.	96
Imagem 24 - A dama de branco, 1906	98
Imagem 25 - La petite mare dans la plaine et troupeau de moutons, s. d.	99
Imagem 26 - Revolta, s.d.e Miséria, s.d.	100
Imagem 27 - Caminho abandonado, s.d.....	101
Imagem 28 - O gato preto, 1954.....	102
Imagem 29 - Modelo de ficha padrão do MARGS - 1ª Exposição em 1955	107
Imagem 30 - Praça da Matriz – Theatro São Pedro e Casa de Câmara	123

Imagem 31 - Praça da Alfândega – Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos.....	123
Imagem 32 - Theatro São Pedro	125
Imagem 33 - Praça da Matriz com o Theatro São Pedro e Casa de Câmara.....	126
Imagem 34 - Planta do aterro projetado junto à Praça da Alfândega	128
Imagem 35 - Desenho sem autoria dos edifícios da Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos	129
Imagem 36 - Placa de localização do MARGS	137
Imagem 37 - Planta da cidade de Porto Alegre de Alberto Trebbi.....	150
Imagem 38 - Avenida Sepúlveda – Delegacia Fiscal (MARGS) e Correios e Telégrafos (Memorial do Rio Grande do Sul).....	151
Imagem 39 - José Sicart – Praça da Alfândega em 1958.....	157
Imagem 40 - Erwin Brandt – Perspectiva do prédio do MARGS (desenhada em 1933 e colorida em 1975).....	157
Imagem 41 - Praça Rio Branco (atual Alfândega)	158
Imagem 42 - Casario (Ângelo Guido, s.d.)	163
Imagem 43 - Colonas (Di Cavalcanti, 1949)	163
Imagem 44 - Figura em tensão (Iberê Camargo, 1969).....	164
Imagem 45 - Catálogo Geral de Obras do MARGS (1954 - 1974)	168
Imagem 46 - Convite para o lançamento do Catálogo Geral	169
Imagem 47 - Convite exposição “Os Pintores Franceses da Luz”	171
Imagem 48 - Jornal Correio do Povo	173
Imagem 49 - Capas dos Boletins Informativos	183
Imagem 50 - Capas dos Boletins Informativos	183
Imagem 51 - Encontros de criatividade no Hospital Psiquiátrico São Pedro	189
Imagem 52 - O Museu vai à Indústria.....	189
Imagem 53 - Programa TVE – Espaço MARGS – Da esquerda para a direita: Tatata Pimentel, Teniza Spinelli, o diretor do Museu, Jader Siqueira, e o presidente da TVE, José Antônio Daudt.....	238
Imagem 54 - A Escola e Arte no Museu	240
Imagem 55 - Fotografias de Ilka Portes.....	246
Imagem 56 - Projeto Música no Museu	248
Imagem 57 - Jornal Gazeta Mercantil Sul 25 jul. 1985	251
Imagem 58 - Ginete (Trindade Leal, 1955).....	252
Imagem 59 - Natureza morta (Alice Soares, 1954).....	252

Imagem 60 - Paisagem (Iberê Camargo, 1953).....	253
Imagem 61 - Convite da exposição Gráfica do Expressionismo Alemão.....	259
Imagem 62 - III classe (Lasar Segall, 1928)	262
Imagem 63 - Artistas Plásticos nos Arquivos de Cláudio Murrain.....	264

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAMARGS – Associação de Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

AAPA – Associação Araújo Porto Alegre

ABBA – Associação Brasileira de Belas Artes

ABD – Associação Brasileira de Desenho

ABL – Academia Brasileira de Letras

AFL – Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (Chico Lisboa)

AGA – Associação Gaúcha de Arte educação

AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil

AMICOM BR – Associação de Membros do ICOM do Brasil

APLUB – Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil

CECA – Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM

CDE – Centro de Desenvolvimento e Expressão

CFC – Conselho Federal de Cultura

DAC – Departamento de Assuntos Culturais

DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DIA – Detroit Institute of Art

EAB – Escolinha de Arte do Brasil

ENAPP – Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IBA – Instituto de Belas Artes

IA – Instituto de Artes

ICOM – International Council of Museums

INAP - Instituto Nacional de Artes Plásticas

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAB – Museu de Arte da Bahia

MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MHN – Museu Histórico Nacional

MINC – Ministério da Cultura

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MUDES – Fundação Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social

ONU – Organização das Nações Unidas

PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação

UPA – Universidade de Porto Alegre

UFRGS – Universidade do Rio Grande do Sul

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

USP – Universidade de São Paulo

SCDT – Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo

SEC – Secretaria de Educação e Cultura

SEDAC RS – Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

SNBA – Salão Nacional de Belas Artes

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUSEC – Subsecretaria de Educação e Cultura

Imagem 1 - Sede atual do MARGS



Fonte: <https://www.margs.rs.gov.br/>.

SUMÁRIO

1 DELINEAMENTO INICIAL.....	18
2 A CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS E OS AGENTES ENVOLVIDOS.....	28
2.1 Os anos 1950 e a institucionalização do sistema de arte no Rio Grande do Sul	30
2.2 Ado Malagoli e o desejo de um museu	41
2.3 Christina Balbão e Alice Soares – agentes precursoras	57
2.4 A primeira exposição (1955) e a inauguração oficial (1957)	68
2.5 As primeiras aquisições e o desenho de uma coleção	93
3 OS ANOS 1970 E OS VINTE ANOS DO MUSEU	119
3.1 Do Theatro São Pedro ao edifício da delegacia fiscal	123
3.1.1 <i>O Foyer do Theatro São Pedro e as salas no antigo Cottilon Club</i>	<i>132</i>
3.1.2 <i>O arquiteto Theo Wiederspahn e o prédio histórico da Praça da Alfândega</i>	<i>149</i>
3.1.3 <i>A mudança para a sede histórica e definitiva</i>	<i>158</i>
3.2 O vintênio do museu de artes	166
3.3 A criação dos boletins informativos	172
3.4 Os núcleos administrativos do museu	186
3.5 A atuação de Antonietta Barone e Teniza Spinelli	190
4 OS ANOS 1980 – UM MUSEU DE ARTE PARA OS NOVOS TEMPOS	201
4.1 Evelyn Berg loschpe – a primeira mulher na direção do MARGS	209
4.1.1 <i>Atividades do MARGS destacam a participação das mulheres nas artes plásticas</i>	<i>223</i>
4.2 As exposições consolidam a educação no museu	228
4.2.1 <i>Pressupostos concernentes aos programas realizados com os públicos</i>	<i>237</i>

4.2.2 <i>Uma década de comemorações: 70 anos do prédio histórico e 30 anos do museu</i>	244
4.3 O fortalecimento da educação no museu	256
4.3.1 <i>O museu como formador de públicos</i>	267
5 REFLEXÕES E ENTRELACAMENTOS	276
REFERÊNCIAS	282
APÊNDICE – CATÁLOGO DE OBRAS DA COLEÇÃO DO MARGS	310

1 DELINEAMENTO INICIAL

A evidência é produto de uma certa vidência, é construção de uma forma de ver, de uma visibilidade e de uma dizibilidade social e historicamente localizada. É o próprio conceito, é o discurso lançado sobre a empiria que a transforma em evidência. Nada é evidente antes de ser evidenciado, ressaltado por alguma forma de nomeação, conceituação ou relato. Os documentos são formas de enunciação e, portanto, de construção de evidências ou de realidades (Albuquerque Júnior, 2007, p. 25).

Esta pesquisa modificou minha maneira de olhar para os documentos e para a história, escrever a tese apontou possibilidades de visualização até então por mim desconhecidas. Revi e reorganizei apontamentos relacionados às memórias contadas sobre o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), uma mirada constituída de vivências e experiências, tanto no espaço museal, quanto no convívio com pessoas participantes desta história. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), entre tantos autores e autoras, contribui nesse reordenar do meu propósito para buscar as evidências e compor a tese.

Consoante Paul Ricoeur (2007), todo escrevente quando produz suas lembranças sob forma de narrativa, faz uma provisão de memórias para o futuro. Nessa direção, para produzir esta tese tive como desafio encontrar os registros para o tecimento da escrita. Ao mesmo tempo em que me dediquei à pesquisa documental, precisei explorar os enigmas envolvidos. Assumo minha imbricação com esses saberes, que lembram e esquecem o tempo todo, pois memória e experiência vivida quando justapostas, constroem minhas escrituras. Penso nas palavras ditas e escritas, nas minhas escolhas, nas minhas produções, no que até agora pude conhecer e apreender – da história que sou e das ressonâncias que repercutem em mim. Posso dizer que sou formada por diferentes tempos, tempo do conhecer, tempo do pesquisar, tempo do partilhar conhecimento e de atribuir sentido ao que me componho.

Pensei este caminho à luz da ideia de leveza, para ao refletir sobre os conceitos, considerá-los conforme Ítalo Calvino (1990, p. 19) sob “[...] uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos”. Um intento de ao mudar meu ponto de observação, demonstrar leveza de pensamento. Digo isso para, ao “[...] folhear os livros de minha biblioteca em busca

de exemplos de leveza” (Calvino, 1990, p. 30), sinalizar interlocuções atinentes à educação nos museus e aos agentes envolvidos nesta história.

Na formação acadêmica, meu caminho de estudo da arte iniciou na graduação no curso de Artes Plásticas na Universidade de Passo Fundo (UPF) e, logo após passei a residir em Porto Alegre e a fazer parte do grupo de voluntários da Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS), no ano de 1994. Uma mudança que intensificou a minha curiosidade e vontade de ter mais conhecimento sobre o que estava amalgamado ao espaço museal, no MARGS. Tramas tecidas após intensas visitas e muitas horas vividas no museu, observando obras, visitantes, espaço físico, estrutura, organização, funcionários, voluntários e tudo o que envolve o dia a dia museal.

Minha inserção como mediadora voluntária, seja nas pesquisas ou conversas sobre e com a arte, suscitou investigações no ato de observar as obras do acervo e outras exposições, na atenção com os públicos, na formação de professores e na biblioteca do museu. Inclusive para compreender melhor esse universo da educação, além do atendimento às escolas no museu, tornei-me professora de arte e pude conhecer um outro universo, o ambiente escolar. É importante mencionar o duplo papel de docente e mediadora, junto ao interesse pela pesquisa em educação nos museus.

Museus ao mesmo tempo que são conforme Walter Benjamin (2005), espaços que suscitam sonhos (Tolentino, 2016), instigam a reflexão, aguçam o pensamento e a imaginação. Contudo também constituem-se espaços de poder e legitimação; espaços que propiciam tirania, opressão e exaltação de regimes que escravizam o homem e contribuem para a manutenção de um status quo de dominação. Nessa direção, assumo o museu como um local de memória e de força, impregnado de significados, lembranças, aprendizados e esquecimentos. Aglutino a esses pressupostos, questões assinaladas por Albuquerque Júnior (2007, p. 30), em seus comentários de uma história conectada em tempos e espaços, “[...] que interpenetra coisas e representações, realidade e discurso, razões e sentimentos, matéria e sonho, desejo e obrigação, liberdade e determinação”.

A partir dessas palavras, preciso dizer que o sonho museal me encaminhou para o Mestrado em Educação na Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), na linha de pesquisa Literatura, Memória e Educação, no qual mantive diálogos intensos com crianças e pesquisadores das teorias da infância e dos museus. Junto com os poetas, criamos comunhão de ideias e trocas, e assim produzimos

conhecimento ao partilharmos experiências vivenciadas no tempo das visitas às exposições, em distintos espaços expositivos de Porto Alegre (Ganzer, 2007). A história oral dominou aquela narrativa e deixou aberto o caminho para enfrentar outros. Desse modo, no doutoramento, inserida na linha de pesquisa História, Memória e Educação, no Programa de Pós-graduação em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com a orientação da professora Dra. Zita Rosane Possamai, segui as pistas da documentação escrita para construir uma pesquisa histórica.

Dito isso, agora com meu olhar aguçado de leitora, pesquisadora e professora de arte, sublinho esta investigação centrada no modo como a educação em museus foi pensada e consolidada desde o período de criação do MARGS, no ano de 1954, não somente para compreender aquele momento histórico, mas também as décadas posteriores até 1987. O recorte temporal está justificado pelas datas do ano de fundação do MARGS por Ado Malagoli, primeiro diretor, até o final da gestão de Evelyn Berg loschpe, a primeira mulher a ocupar oficialmente o cargo de direção do museu.

A criação do MARGS, em 1954, logo após a concepção de uma Divisão de Cultura, contendo diretorias de Artes, Ciências e Letras, está situada nos anos 1940/50 e no contexto de fundação de museus de arte em outros estados do Brasil e de delineamento de um sistema da arte, acompanhado por sistemas visuais (acadêmico e modernista). A compreensão da organização do sistema da arte no Rio Grande do Sul envolveu a criação de instituições e associações anteriores ao MARGS, a exemplo do Instituto de Belas Artes (IBA) em 1936, da Associação Francisco Lisboa (AFL) em 1938 e dos Clubes de Gravura em 1950. Uma história marcada pelo trabalho de agentes destas instituições, com entrelaçamentos entre a educação, a crítica de arte e a formação de públicos.

Para melhor visualização, o quadro abaixo indica os nomes dos gestores sucessores de Malagoli, que fazem parte do tempo estabelecido para a investigação, com as respectivas datas do trabalho realizado frente ao museu e suas formações.

Quadro 1 - Diretores do MARGS desde a criação até o ano de 1987

Nome	Datas da gestão	Formações
Ado Malagoli	1954 a 1959	Artista e professor Idealizador e primeiro gestor do MARGS

Glênio Bianchetti	1960 a 1962	Artista e professor Um dos fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre e Bagé
Francisco Stockinger	1963 a 1964 e 1967	Artista Um dos fundadores do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre
Carlos Scarinci	1964 a 1967	Professor e crítico de arte
Gilberto Morás Marques	1968 a 1972	Arquiteto
Antônio Hohlfeldt	02/1972 a 06/1972	Jornalista e professor
Armando Almeida	07/72 a 02/1973	Artista e professor
Flávio Rocha	03/1973 a 11/1973	Artista
Kurt G. Schmeling	12/ 1973 a 03/1974	Arquiteto e professor
Plínio César Bernhardt	04/1974 a 04/1975	Artista e professor
Luiz Inácio Franco de Medeiros	05/1975 a 03/1979	Advogado e colecionador de arte
Jader Siqueira	05/1979 a 09/1980	Artista
Roberto Valfredo Bicca Pimentel	10/1980 a 03/1983	Galerista, apresentador de televisão, professor e jornalista
Evelyn Berg loschpe	04/1983 a 03/1987	Socióloga, jornalista e colecionadora de arte

Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Arrolados os nomes, pontuo que cada um deles tem suas atividades narradas no decorrer da escrita da tese, divididos nos capítulos referentes às atividades realizadas e ao contexto de atuação.

Desde o início elaborei uma questão que me guiou e me acompanhou em todo o processo da pesquisa e composição da tese: Como se deu a atuação educativa do MARGS? Quais foram seus principais agentes? Quais práticas e ideias foram colocadas em ação?

Os propósitos da tese acompanharam a escrita desde o início da investigação, no sentido de abarcar o objetivo principal, qual seja, proceder a uma operação historiográfica de modo a elaborar uma narrativa histórica sobre o MARGS, tendo a educação como fio condutor. Esses pressupostos acentuaram a qualidade dos desafios para com os objetivos considerados específicos:

A – Situar o surgimento e a atuação do MARGS no contexto das artes, dos museus e da educação no Brasil e no Rio Grande do Sul;

B – Identificar sujeitos participantes desse processo, com atenção para aqueles menos valorizados na historiografia do museu;

C – Caracterizar e descrever práticas e concepções educativas presentes no museu desde os primeiros anos de sua atuação até o ano de 1987.

Ao considerar documentos históricos como pistas, tenho como ponto de partida uma pergunta problema, considerada norteadora da tese: a criação e a atuação do MARGS estavam relacionadas a um projeto de progresso para o estado do Rio Grande do Sul, no qual a educação do povo para as artes tinha um papel relevante? Nesta abordagem me utilizo de argumentos transformados em discursos que tomaram a empiria como aliada e a transformaram em uma enunciação de evidências.

A hipótese desta tese é: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, ao longo de sua existência e com seus diversos gestores, assumiu uma postura concernente a um espaço educador? Considero esta hipótese para pensar e repensar a partir de um corpus documental salvaguardado, juntamente com o arrolamento de pesquisas já realizadas com proposições diversas, mas que têm em comum a educação em museus. Sendo assim, é imperativo adentrar nos pressupostos teórico-metodológicos que orientam minha jornada.

Os textos examinados nesta tese, sejam, jornalísticos, boletins informativos, catálogos de exposições ou entrevistas publicadas em jornais ou revistas são aqui considerados documentos históricos. Albuquerque Júnior (2007), pensa o passado a partir de linhas que podem se organizar na forma de um rendilhado de experiências, com atenção para uma tessitura elaborada a partir de silêncios incontornáveis que originam o desenho de um passado pensado como uma renda. Em diálogo com o autor me permito dizer que na pesquisa, a partir da seleção e recorte dos materiais, construção, desconstrução e reconstrução, foi possível trabalhar e retrabalhar os documentos como linhas, laços e nós no sentido de projetar o desenho da escrita, pois “[...] são, justamente, os buracos, os vazios, as ausências, que são responsáveis por fazer aparecer com nitidez o que se pretendia fazer” (Albuquerque Júnior, 2007, p. 153).

Muitas histórias sobre o MARGS já foram contadas e escritas, e esta tese pretende contribuir para que possíveis leitores e leitoras tenham uma visão do vivido,

principalmente das questões educativas. A instituição guarda um precioso arquivo que potencializa sua história.

Nessa direção, a proposta desta tese ampara-se na operação historiográfica caracterizada por Michel de Certeau (1982), como a relação entre um lugar social, os procedimentos de análise e uma escrita. Além disso, a investigação foi inspirada em Carlo Ginzburg (1989), cujo paradigma indiciário indica a atenção aos detalhes, às vezes, considerados menores e sem importância.

Ademais, tendo a acreditar que existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa, conforme pontuou Walter Benjamin (1984), para o qual articular o passado historicamente significa apropriar-se de uma reminiscência. Assim, o método da montagem é um caminho metodológico a unir-se aos demais já mencionados, no sentido de dar coerência e inteligibilidade ao vivido.

Consoante Maria Stephanou e Maria Helena Camara Bastos (2005), as pistas e as marcas encontradas através dos documentos necessitam de um olhar que as transformem em vestígios de pesquisa, para a elaboração de um discurso. Segundo Sandra Pesavento (2003, p. 28) o “[...] narrador é aquele que se vale da retórica, que escolhe as palavras e constrói os argumentos, que escolhe a linguagem e o tratamento dado ao texto, que fornece uma explicação”. Por conseguinte, elaborei uma postura crítica para, ao narrar a história do MARGS, ancorada na História da Educação, História Cultural, História dos Museus em consonância com os estudos da Educação em Museus, pudesse dialogar com o Sistema da Arte nos campos da educação, da cultura e dos museus (Altshuler, 2010; Bourdieu, 2003, 2007; Bulhões, 1990, 2014; Faria, 2017; Hunt, 1992; Lourenço, 1999; Kern, 1985).

Simon Schama (2010), examinou a maneira como os públicos visitam os museus e o que pretendem fazer lá. Questionou o leitor espectador ao mesmo tempo em que lançou a provocação para sentir, ouvir, fantasiar e sair do rumo, deixar acontecer o estranho momento, ao qual denominou de “[...] uma projeção sentimental: o observador observado” (2010 p. 10). Para o autor o poder da arte é o “[...] poder da surpresa perturbadora. Mesmo quando parece imitativa, a arte não reproduz o que há de conhecido no mundo visível, mas o substitui por uma realidade que é toda dela” (Shama, 2010, p. 11). Nessa consideração acrescenta o método operacional do olhar que “[...] envolve o processamento da informação pela retina, mas em seguida ela aciona um comando e gera um tipo alternativo de visão: um modo dramatizado de ver” (Shama, 2010, p. 11). Destarte, o autor persistiu em declarar que a arte consegue “[...]”

frear a azáfama implacável da vida, silenciar o burburinho e ir direto às emoções mais fundamentais” (Shama, 2010, p. 436).

Ao compreender que a obra precisa ser exposta para acontecer a função social da arte, penso nas possibilidades educativas como uma atividade em movimento. Pois conforme constatam Thielke e Possamai (2014), abordar a educação nos museus exige um processo ativo de construção de sujeitos que acontece para além do âmbito escolar. Mas que pode se estender ao inserir os sujeitos como agentes ativos. “Trata-se, assim, de compreender que a partir das práticas culturais exercidas nas diferentes esferas da sociedade são forjadas múltiplas formas de incitar olhares, sensibilidades, posturas” (Thielke; Possamai, 2014, p. 4).

Especificamente nos museus de arte, estão imbricadas as relações entre o museu e o processo educativo, que entende a educação como uma atividade social. As pesquisas analisadas e referenciadas neste trabalho, apontam estratégias e incentivos para aproximar públicos e obra original no espaço expositivo, com reflexões atinentes ao caráter político e educativo dessas ações nas instituições.

Aqui, contudo, necessitei ver educação nos museus nos contextos históricos estudados e considerar que, desde seus primeiros passos, um museu já se apresenta como um espaço educativo (Faria, 2017; Pereira, 2010; Possamai, 2015). O educar nos museus forja-se no processo de constituição de uma coleção e da abertura pública de um espaço para dialogar com os públicos através da exposição. No MARGS, desde o processo de fundação, pude compreender como a criação do museu foi justificada com o objetivo de educar sobre as artes, num contexto regional de ausência de um museu institucionalizado desta tipologia.

Nesta tese, ainda tenho o intento de abordar mulheres que atuaram como agentes culturais e educacionais de modo a contribuir para uma visibilidade historicamente localizada. Nesta mirada encontrei respaldo nos estudos sobre decolonialidade (Quijano, 1998) e decolonização dos museus (Mignolo, 2017; Siqueira, 2020) ao considerar que o recorte de gênero e de raça esteve na gênese da modernidade, do capitalismo e da colonização Europeia, sendo necessária uma guinada no sentido da desconstrução da nossa colonialidade do saber que mantém na invisibilidade essas questões. No universo dos museus não poderia ser diferente e a pauta urgente está em romper com coleções e narrativas que subjagam especialmente povos originários, afrodescendentes e mulheres.

Nesse sentido, a tese sustenta uma reflexão sobre a participação dessas mulheres, desde a criação do MARGS com Ado Malagoli, pois naquele momento estavam presentes as primeiras assistentes técnicas, as professoras e artistas Alice Ardohain Soares e Chistina Helfensteller Balbão; principalmente Balbão que foi a primeira funcionária de carreira do museu e trabalhou até sua aposentadoria compulsória em 1987, acompanhando 16 gestões. Além dessas artistas, abordo a atuação de Teniza Spinelli e Antonietta Barone, diretora do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Secretaria de Educação e Cultura do Estado. O trabalho e as potencialidades destas mulheres e de Evelyn Berg Ioschpe, primeira diretora do MARGS, estão narrados na tese, assim como muitas outras, cujos nomes e trabalhos foram mencionados, apesar dos poucos rastros sobre suas trajetórias.

Ao apresentar como mote de estudo a investigação e a reflexão sobre a educação em museus no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), segui as pistas para relatar como aconteceu e se realizou essa ação em épocas já delimitadas. Mais que isso, objetivei identificar na documentação disponibilizada no museu, os escritos que fazem referência para a educação, com uma análise do processo de constituição histórica dos documentos. Nesse sentido, é importante referenciar o núcleo de documentação e pesquisa da instituição. Nesta tese, a preocupação da salvaguarda desses registros é considerada elemento da educação em museus, ao compreender que no momento em que foram preservados e arquivados, passaram a fazer parte da história do museu e da relação que o MARGS teve e ainda tem com seus públicos.

Portanto, o encontro com o arquivo foi considerado precioso para conhecer esse legado. Nessa imersão, encontrei um setor que organiza, guarda, conserva e seleciona os documentos históricos e administrativos que compõem a documentação do MARGS, bem como, se responsabiliza pela manutenção e preservação dessa coleção¹. Comporta um acervo documental com mais de 8 mil publicações bibliográficas. Acolhe uma biblioteca especializada e uma hemeroteca com registros sobre artes visuais, museus, museologia e artistas. Uma seção está organizada com cinco mil pastas, modelo pasta arquivo constituídas de documentos sobre artistas,

¹ Em dezembro de 2021 iniciou um projeto de digitalização da documentação salvaguardada pela instituição e, no dia 20 de dezembro de 2022 aconteceu no auditório do museu, o lançamento oficial do projeto de digitalização do acervo documental do MARGS na plataforma Tainacan. Foram digitalizadas as atividades do MARGS desde 1955 até os dias atuais, materiais gráficos e publicações, dossiês de artistas e periódicos. Para mais informações: <https://acervo.margs.rs.gov.br/>

personalidades, agentes do sistema artístico e, de atividades do museu. Estas contêm informações consideráveis para a investigação, pois contemplam desde os primeiros registros produzidos pelo museu e acompanham a delimitação de tempo já explicitada. Apresentam indicativos que entremeiam diferentes formas de escrita feitas na época², como por exemplo estão incluídas páginas datilografadas, mimeografadas, xerocadas e impressões tipográficas de jornais, revistas e folders.

Na organização das pastas denominadas MARGS GERAL³, as mais utilizadas na pesquisa, foram localizadas reportagens de jornais que disponibilizam desde a história do MARGS, a atuação dos diretores, bem como a relação com a cidade e com os públicos. O Núcleo de Documentação e Pesquisa no ano de 2018 foi denominado Centro de Pesquisa Christina Balbão, em homenagem à primeira funcionária de carreira do museu e uma placa foi adicionada na entrada da sala.

Cumpré finalmente mencionar os trabalhos que encontrei sobre o MARGS: Ferrari (2018); Lima (2014); Tolotti Filho (2010); Vargas (2023). É válido afirmar, no entanto, que há ainda lacunas no que diz respeito à pesquisa historiográfica com o direcionamento aqui proposto, qual seja, uma pesquisa de cunho histórico com o objetivo de explorar a documentação existente no MARGS, para pensar a educação em museus articulada com a história da educação, considerada um vetor da tese.

Deste modo, a tese está organizada em quatro capítulos. Neste início, intencionei apresentar um delineamento inicial para, sobretudo descrever os bastidores da investigação, com os objetivos e os desenhos teórico metodológicos. Contar como me posiciono frente à imersão em documentos considerados basilares para a tese. Desafios lançados na elaboração de relações entre o museu de arte, a educação e os públicos.

No capítulo dois, pontei questões atinentes ao sistema da arte e as conexões entre os campos da educação e dos museus. Com o título: A CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI (MARGS) E OS AGENTES ENVOLVIDOS, procurei compreender como foi esse início, inserido no campo dos museus nos anos 1950 e no sistema das artes. A apresentação dos agentes inicia com Ado Malagoli e se estende para Alice Soares e Christina Balbão, no MARGS,

² Nesta miscelânea de materiais foi possível observar também as intervenções manuais de escrita com lápis ou caneta, estas que complementam informações, preenchem espaços, bem como em alguns momentos revelam correções e retificações na escrita.

³ Ainda não fazem parte do acervo digitalizado.

bem como na criação da Divisão de Cultura, nas exposições e na crítica de arte. Este capítulo apresenta a primeira exposição realizada em 1955 na Galeria Casa das Molduras, e a inauguração oficial no *foyer* do Theatro São Pedro, em 1957, assim como o desenho inicial de formação do acervo. Vale dizer que a gestão de Ado Malagoli foi de 1954 a 1959, marcada pela ideia da formação de uma “educação para o povo”, com o propósito de dar a conhecer um museu de arte e formar apreciadores das artes visuais.

Para o capítulo três foram abordados os anos 1960 e 1970. O MARGS iniciou no *foyer* do Theatro São Pedro, como primeira sede; em 1973 passou provisoriamente para duas salas no Edifício Paraguay e, em 1978, foi transferido para a sede definitiva, no prédio histórico idealizado por Theo Wiederspahn, todos localizados no centro da cidade de Porto Alegre. O título: OS ANOS 1970 E OS VINTE ANOS DO MUSEU, ao mesmo tempo em que aponta para as comemorações da instituição, abaliza questões atinentes à educação. Neste capítulo, destaco as contribuições de Antonietta Barone, e Teniza Spinelli. As questões educativas foram marcadas por projetos denominados Museus Extramuros, os quais objetivavam a deselitização da arte.

O capítulo quatro, intitulado OS ANOS 1980 – UM MUSEU DE ARTE PARA OS NOVOS TEMPOS, apresenta os desafios da primeira mulher a assumir oficialmente a direção do MARGS, Evelyn Berg loschpe, cuja gestão foi pontuada pela participação das mulheres na arte e na formação de públicos para o museu. Uma década consubstanciada por exposições e atividades contornadas por um trabalho para envolver diferentes públicos: artistas, pesquisadores, professores e estudantes.

Assim, ao sublinhar momentos abarcados pela tese nas décadas delimitadas, convido para uma visita à história do MARGS na forma de leitura. Um percurso tecido pelo fio da educação, marcado por lacunas, cheios e vazios, estes podem ser considerados desafios ou descobertas.

2 A CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS E OS AGENTES ENVOLVIDOS

Apresento neste capítulo uma narrativa sobre a história do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), entrelaçada aos personagens que participaram da sua composição, desde o momento da criação em 1954 até o ano de 1987, recorte temporal da tese. História interligada à constituição do sistema de arte e ao papel do museu nesse campo. Também exponho indícios que apontam à institucionalização da arte como potencialidade educativa.

Valho-me da definição de Pierre Bourdieu (2003, p. 86), segundo a qual um “[...] campo é um universo em que as características dos produtores são definidas pela sua posição em relações de produção, pelo lugar que ocupam num certo espaço de relações objectivas”. Conforme o autor, a história da vida intelectual e artística (das sociedades europeias), despontou transversalmente com a história das “[...] transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico” (Bourdieu, 2007, p. 99), devido a uma autonomização gradativa que abarcou relações de produção, circulação e consumo.

Pierre Bourdieu (2007), ao estudar o processo de autonomização da arte europeia, detectou 3 grandes transformações: 1) a ampliação do conjunto de consumidores de obras de arte; 2) a complexificação profissional e o aumento de número de produtores e empresários de bens simbólicos que passaram a elaborar critérios que regulamentaram o fazer artístico; 3) a multiplicação de instâncias de legitimação e de divulgação do produto artístico. Cabe, contudo, observar a distinção entre o processo de instauração e o de autonomização do campo artístico. Como o autor trata do segundo caso, toma como ponto de partida o processo de ampliação do número de consumidores de obras de arte, o que só foi possível diante de uma fartura de material artístico produzido durante centenas de anos. Não se trata, no caso da análise de Bourdieu, portanto, de detectar a formação do campo artístico a partir da ação dos próprios artistas, mas da existência de um público consumidor de arte (Bourdieu, 2007).

Assim, no momento em que se constitui um mercado da obra de arte, tanto escritores, quanto artistas tiveram a possibilidade de assegurar “[...] em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte

ao estatuto de simples mercadoria” (Bourdieu, 2007, p. 103). Essa composição dos campos intelectual e artístico, ao constituir um mercado de arte em diálogo com a indústria cultural, possibilitou que diferentes agentes pudessem atestar sua singularidade.

Consoante Bourdieu (2007), o sistema de produção e circulação de bens simbólicos compreende relações entre instâncias diferentes que se definem a partir da função que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e difusão de bens simbólicos. Acrescidos das relações e diálogos que acontecem no campo de produção erudita, enquanto sistema que produz bens culturais.

Nessa definição, o campo de produção erudita e cultural estabelece instâncias de legitimação e de autonomia específicas. Estas podem ser medidas com base no poder de que dispõe para definição de normas de produção, assim como nos critérios de avaliação de seus produtos. Ademais, para melhor compreender a dinâmica desses jogos de poder, pode-se pensar nas sociedades e nas suas instituições, que com estratégias de legitimação evidenciam as peculiaridades e ritos de poder de cada época. Isso porque esse campo é marcado por interdependências mútuas de hierarquias e disputas por autoridade e prestígio. “Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural” (Bourdieu, 2007, p. 108).

Ademais, instituições e artistas agem a partir de um discurso que norteia suas possibilidades de atuação. Vale lembrar que o museu aqui é compreendido como campo de institucionalização da arte e potencializador da educação, ao considerar as exposições, a documentação e o trabalho realizado com o público visitante como componentes de seu papel educativo.

A partir destas considerações, delinheiro neste capítulo o processo de concepção e criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), nos anos 1950 a 1959, no âmbito de um sistema de arte em formação, do qual fez parte a atuação de diferentes agentes na implantação de uma divisão de cultura no governo estadual do Rio Grande do Sul. Deste modo, este capítulo está subdividido em 5 seções. A primeira objetiva tratar da forma do sistema de arte nos anos 1950; a segunda aborda os dados biográficos de Ado Malagoli no campo da arte; na seguinte refere-se às duas mulheres que atuaram na estruturação do MARGS e são pouco citadas na história do museu; logo após abordo as primeiras exposições e o desenho

para a formação do acervo; caracterizo a primeira gestão e assinalo a historiografia da educação em museus nos anos 1950-1960.

2.1 Os anos 1950 e a institucionalização do sistema de arte no Rio Grande do Sul

No objetivo de compreender o cenário em uma perspectiva crítica, ainda que cercada de fissuras, inicio o diálogo com questões referentes ao conceito de sistema da arte. Termo utilizado na pesquisa de Maria Amélia Bulhões (1990, 2014), quando menciona que indivíduos e instituições agem de forma relacionada com as “[...] condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, isto é, com o processo histórico do qual participam de maneira específica e no qual se transformam” (Bulhões, 2014, p. 15). No entendimento de que é imprescindível pensar para além do artista para investigar os indivíduos e as instituições⁴ que participam dessa inter-relação. Segundo a autora, o sistema de artes visuais é o:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (Bulhões, 2014, p. 15 -16).

Definição significativa para a apreensão da complexidade da estrutura e do dinamismo que envolvem esses processos, bem como para a compreensão da produção e difusão das artes visuais no contexto histórico. A autora menciona Pierre Bourdieu para falar do campo artístico, pois o autor refere-se ao estudo do campo e não dos indivíduos, algo que é tradição em artes visuais, na valorização dos artistas.

Pierre Bourdieu utiliza o termo campo da arte, já autores como Maria Amélia Bulhões, sistema da arte. Os dois conceitos foram empregados nesta tese. Conforme Flavio Krawczyk (1997, p. 8-9), as proposições dos autores citados consideram como objeto para a história social da arte “[...] o sistema de relações que é responsável pelas atividades de produção, circulação e consumo artísticos”. Para Bohns (2002, p. 36) a principal distinção entre campo e sistema, é que “[...] o segundo parece pressupor uma lógica interna, uma organização estável, um nível de complexidade que só existe nos centros artísticos e culturais que contam com fortes estruturas de sustentação econômica e política”.

⁴ Críticos, marchands, museus, salões, galerias, revistas de arte (Bulhões, 2014).

Assim, mesmo com nomenclaturas diferentes, os autores exibem desenhos aproximados para o entendimento das questões abordadas. Outrossim, o conceito de sistema da arte, se pronuncia, toma forma e se legitima tanto com os sujeitos que fazem parte, quanto com os que são considerados excluídos. O “[...] conceito sistema da arte e a realidade por ele explicada devem ser pensados como historicamente datados” (Bulhões, 2014, p. 19). Ademais, o funcionamento desse sistema depreende que seus integrantes “[...] obtenham da sociedade o poder de rotular como arte determinadas produções e como artistas determinadas pessoas. Um processo complexo em que a aceitação dos pares é fundamental” (Bulhões, 2014, p. 21), e no qual articulações entre instituições amalgamadas às atividades nelas sediadas, definem o peso dessas organizações.

Para Neiva Maria Fonseca Bohns (2005), o campo artístico no Rio Grande do Sul foi mantido em estado de inércia por muito tempo, um marasmo cultural só rompido por ações isoladas de alguns indivíduos ou grupos. A autora compreende que desde o final do século XIX até meados do século XX a construção de uma história regional foi segmentada e descontínua, sem estar incorporada a uma narrativa geral da arte brasileira. Assim, a despeito da existência de artistas e de agentes culturais bastante ativos, o campo artístico, propriamente dito, não encontrou formas concretas de existência no sul, pelo menos até os anos de 1950, pela ausência de outros elementos necessários para sua estruturação.

A entrada em cena de artistas interessados em atitudes modernizadoras, como Fernando Corona, e mesmo Ado Malagoli, [...] viria a alterar a estruturação do campo artístico no Rio Grande do Sul (Bohns, 2002, p. 325).

Além disso, Neiva Bohns, apontou que no campo político uma série de mudanças se processou, no início da década de 1930, e o Rio Grande do Sul foi evidenciado nacionalmente. Porém, o campo da cultura, ainda sofria com falta de público mais instrumentalizado para estimular e apreciar a produção artística. “Visivelmente, o desenvolvimento do gosto por arte estava ligado à adoção de novos comportamentos citadinos” (Bohns, 2002, p. 205). Nessa direção, no ano de 1935, o governo do Estado patrocinou uma grande exibição “[...] para comemorar o centenário da Revolução Farroupilha. Pela primeira vez, as autoridades governamentais perceberam a necessidade de contar com o trabalho de profissionais reconhecidos no meio artístico” (Bohns, 2002, p. 208).

Para além dessas constatações, pontua que o ano de 1930 foi assinalado pela criação do Ministério da Educação e Saúde (MES)⁵. Em abril de 1931, foi criado o Conselho Nacional de Educação⁶, com o objetivo de “[...] elevar o nível da cultura brasileira” (Calabre, 2009, p. 17), bem como promover e estimular iniciativas em benefício da cultura nacional. No contexto, preponderava a crença de que a população brasileira, por falta de acesso à produção artística e cultural, tinha um nível cultural baixo. Segundo Lia Calabre (2009, p. 9), foi um momento no qual o país “[...] passou por uma série de transformações políticas, econômicas, urbanas, administrativas”, com foco de trabalho centrado na ação do governo federal.

Contudo, a primeira experiência aconteceu em São Paulo e não no âmbito federal como almejado. Mário de Andrade⁷, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, foi convidado, em 1936, pelo ministro Gustavo Capanema a elaborar um anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Este foi criado por decreto⁸ em novembro de 1937, com propostas de reestruturações no Ministério da Educação e Saúde Pública (Calabre, 2009; Lourenço, 1999). Segundo Giovanaz (2002) entre as inquietações de Mário de Andrade, frente às questões culturais, havia a proposição da criação de museus, bibliotecas, parques infantis e áreas de lazer. O seu anteprojeto apontava preocupação com o caráter educativo e didático do patrimônio.

Sobre isso, Aracy Amaral (2003) ao mencionar a organização de Mário de Andrade e suas articulações junto ao governo, enfatizou o pensamento para a criação de museus na década de 1930. Segundo a autora, Mário referia-se à ideia de um museu popular e sua importância didática, um museu organizado com poucos investimentos financeiros, com visitas explicadas, bem como com publicação de revistas e concursos, constituindo museus claros, francos e leais. Além disso, Mário

⁵ Getúlio Vargas criou o Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Francisco Campos até 1934 quando foi substituído por Gustavo Capanema, que permaneceu até 1945. O ministro Capanema contou com Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Fernando Azevedo, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, entre outros (Calabre, 2009).

⁶ Decreto nº 19.850, de 11 de abril de 1931 (Calabre, 2009).

⁷ Mário de Andrade (1893-1945), foi uma personalidade de múltiplos talentos e singular influência no meio cultural brasileiro do século XX, guiava-se pela busca de aspectos definidores da identidade nacional e pela valorização das manifestações artísticas e culturais do Brasil. Para mais informações: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>.

⁸ Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. A lei nº 378 tratava da reestruturação do Ministério da Educação e Saúde Pública (Calabre, 2009).

de Andrade sublinhava as questões educativas como imanentes aos museus e intencionava estabelecer relações e conexões com o público visitante.

A este período corresponde à criação do Museu Nacional de Belas Artes⁹ (MNBA), no Rio de Janeiro em 1937. Ligado ao Ministério da Educação e Saúde¹⁰ sua inauguração aconteceu em agosto de 1938. Ressalto que a história do MNBA está relacionada à família real portuguesa, que em 1908 chegou ao Brasil trazendo as primeiras obras de arte. Estas compõem o acervo¹¹ do museu, originado com a coleção de quadros trazidos em 1816 por Joachim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa¹², acrescidas de pinturas pertencentes à coleção de D. João VI (Xexéo, 2000).

Vale mencionar o final dos anos 1930 e a década de 1940, que compreenderam a II Guerra Mundial e o Estado Novo (1937-1945), marcados pelo início do alargamento do campo da arte, no Brasil. Sobre isso, Maria Lúcia Bastos Kern (1987, 2002) propôs um estudo sucinto da produção simbólica pictórica, bem como dos discursos das instituições que compuseram o sistema da arte, consideradas instâncias articuladas de seleção, legitimação e divulgação do objeto artístico, tais como escolas, salões, críticos e artistas, pois:

Em termos de artes plásticas coexistem dois sistemas visuais – acadêmico e modernista – como representações simbólicas oficiais. Entretanto deve-se

⁹ O MNBA está localizado no edifício da Escola Nacional de Belas Artes, o espaço foi dividido com a ENBA desde a inauguração, até meados da década de 1970 (Xexéo, 2000).

¹⁰ Hoje é vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e integrante do Ministério da Cultura.

¹¹ “As pinturas trazidas por Lebreton, estavam destinadas à contemplação e estudo dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes inaugurada em 1826 e, juntamente com a pequena coleção deixada por D. João VI, deram início à formação da Pinacoteca da Academia que, com o advento da República, se transformou na Escola Nacional de Belas Artes. Assim, embora o Museu Nacional de Belas Artes tenha sido criado em 1937, o núcleo inicial de sua coleção foi formado cem anos antes, quando tomou forma a Pinacoteca da famosa escola de arte do Império. Na criação do Museu, este núcleo inicial e mais alguns milhares de peças, adquiridas, coletadas através de generosas doações, além de obras enviadas por artistas-bolsistas dos Governos do Império e da República, foram incorporadas, em sua imensa maioria, ao seu acervo. Paralelamente, obras premiadas nas Exposições Gerais de Belas Artes, durante o Segundo Reinado e nos Salões Nacionais, realizados na Escola Nacional de Belas Artes, ficaram fazendo parte do acervo do Museu” (Xexéo, 2000, p. 26-27).

¹² Com a chegada da família real ao Rio de Janeiro aconteceram mudanças na relação do sistema da arte, a exemplo do ensino da técnica no intento de aprimorar a produção artística e na medida em que crescia o reconhecimento social. Em 1816, os membros integrantes da Missão Francesa chegaram ao Brasil, determinando o primeiro passo para a institucionalização desse sistema. Nessa compreensão: “A missão Francesa modifica o significado da arte na sociedade brasileira, criando um novo estatuto para o artista: este substitui a simples habilidade de artesão por uma técnica, determinada por cânones instituídos. Modifica-se também a relação da obra de arte com o público; a obra passa a existir como mercadoria, marcando a implantação do sistema de arte nos moldes da Academia Francesa” (Vieira, 1984, p. 14).

salientar que as instituições que constituem o sistema de arte são predominantemente dominadas pelo academicismo. Getúlio Vargas apoiava a arte acadêmica e incentivou a criação do Museu Nacional de Belas Artes em 1937 com incentivos para artistas já institucionalizados. Vale mencionar que se o presidente apoiava o academicismo, o ministro Capanema estimulava o modernismo (Kern, 1987, p. 12).

O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e o Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), considerado o maior e mais significativo salão do país, exerciam hegemonia em relação à arte, sendo que os artistas de todos os locais do país recorriam a estas instituições para adquirirem reconhecimento e consagração de seus trabalhos. Os sistemas visuais¹³ (acadêmico e modernista) estiveram direcionados à tradição artística, em um período de radicalismos ideológicos e fortes nacionalismos, com querelas instauradas entre conservadores e modernistas. (Kern, 1987, 2002). Conforme Maria Cecília Lourenço (1999), uma parcela significativa dos museus de arte nasceu no pós-guerra, quando investimentos na renovação estética fomentaram o movimento modernista em paralelo às mudanças político-sociais.

Consoante Maria Lúcia Bastos Kern (1985), após esses acontecimentos, o modernismo nas artes, se difundiu no Rio Grande do Sul. Em uma época acentuada pelo processo de transformação provocado pelo fortalecimento econômico, gerado em consequência do crescimento industrial e comercial. A modernidade atingiu, assim, “[...] setores mais amplos da sociedade, levando ao desenvolvimento não só da capital, mas também das cidades do interior do RGS, que também promovem manifestações artísticas e fundam instituições de ensino” (Kern, 1985, p. 19). Com efeito, a partir do ano de 1945, artistas intensificaram as viagens de estudo pelo Brasil e também para o exterior, em países da Europa e mais próximos como Argentina e Uruguai, para aperfeiçoamento técnico.

Para compreender melhor a organização do sistema da arte no Rio Grande do Sul, menciono a criação de instituições e associações como momentos importantes

¹³ Pode-se observar a partir de Kern (1987), que no Rio Grande do Sul coexistiram dois sistemas de representação visual aparentemente antagônicos. Um ligado ao IBA e outro à Manoelito de Ornellas, do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). “O sistema de arte encontra-se predominantemente estruturado sob instituições conservadoras, como o IBA, que atua enquanto instância de ensino e de reprodução do sistema visual tradicional, e o Salão Nacional de Belas Artes (promovido pelo IBA) e a crítica que funcionam como instâncias de seleção, consagração e difusão do objeto artístico. O IBA e o Salão são modelados segundo a ENBA e o SNBA do Rio de Janeiro e recebem apoio e auxílios financeiros do governo do RGS, controlado por interventores federais, e da Prefeitura de Porto Alegre” (Kern, 1987, p. 12-13).

para que acontecesse essa legitimação. O Instituto de Belas Artes (IBA)¹⁴, em 1936, integrado à Universidade de Porto Alegre (UPA), criou condições para a prática da arte. O então diretor Tasso Corrêa fez parte da modernização do instituto ao contratar novos professores e ao assegurar a importância da instituição junto às instâncias de poder. O IBA mantinha um rigoroso controle da produção local com a promoção de Salões (Krawczyk, 1997), cujas premiações costumavam privilegiar seus egressos e professores (Simon, 2003; Gomes, 2012). No ano de 1938, a Associação Francisco Lisboa¹⁵ (AFL) teve seu início elaborado por artistas autodidatas, que organizaram um Salão de Artes Plásticas como forma de romper a hegemonia do IBA no campo artístico sulino. Ademais, um grupo de artistas, no final dos anos 1940, fundou a

¹⁴ Anexado à UFRGS no ano de 1962, assumiu a denominação de IA – Instituto de Artes em 1970. Vale mencionar que em 22 de abril de 1908, uma Comissão Central liderada por Olinto de Oliveira (1866-1956) fundou a Escola de Artes como Instituto Livre de Belas Artes (ILBA), para abrigar um conservatório de música. Em 1910, foi fundada a Escola de Artes Plásticas, e o Instituto Livre de Bellas Artes foi um dos seis cursos superiores que foram reunidos para, em 1934, dar origem à Universidade de Porto Alegre (UPA). Assim, a Escola de Belas Artes foi integrada dois anos depois, em 1936, denominada de Instituto de Belas Artes (IBA), com a direção geral de Tasso Corrêa (1901-1977). “A Escola de Artes contribuiu para a emergência de alguns pontos de um potencial sistema de Artes Plásticas local, enfrentando a pouca densidade cultural das artes do RS. [...] conseguiu preparar agentes qualificados, no interior institucional, colocando as bases legais para a reprodução institucional das Artes Plásticas como equipamentos, exposições anuais e adquirindo obras de arte” (Simon, 2003, p. 222). “Vários pesquisadores incluíram o Instituto de Artes e seus agentes na emergência do sistema das artes plásticas regional. Um deles foi Athos Damasceno, [...]. Em sua obra ‘Artes plásticas no RS de 1750 a 1900’ (1971), registrou eventos, personagens e obras relacionados com artes plásticas no RS. Inventariando e historiando a crescente preocupação com as Artes Plásticas. Athos forneceu preciosos dados relativos aos agentes das origens do IA” (Simon, 2003, p. 24-25).

¹⁵ “A Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, a Chico Lisboa, foi criada por Carlos Scliar (1920-2001), Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich (1912-1994), Gastão Hofstetter (1917-1986), Mario Mônaco e João Faria Viana (1905-1975)” (Gomes, 2012, p. 24). “A Associação veio suprir essa necessidade, realizando os Salões de Arte. Nos dois primeiros anos chegou a realizar três Salões. No primeiro, em 1938, compareceram 20 artistas com 88 obras, na Casa das Molduras. O 2º Salão foi realizado em fevereiro de 1939, com 18 artistas e 70 trabalhos e o 3º, em novembro com 86 trabalhos e 26 artistas, o que demonstra a oportunidade da fundação de uma associação que os liderasse e a quantidade de artistas e obras que tinham necessidade de mostrar”. Disponível em: http://chicolisboa.com.br/about/?fbclid=IwAR2y7aQljqfCKRw5jrJbF9oeA0Wks7e3MzixJ2Rz2WZSO-e_-JgKO6Sx7Ok

Associação Araújo Porto Alegre¹⁶ na capital. Por sua vez, os Clubes de Gravura¹⁷ foram criados no início dos anos 1950.

Nesse cenário, a capital gaúcha concentrou os grupos artísticos em atividade, a exemplo da Associação Francisco Lisboa, enquanto o Clube de Gravura¹⁸ se dividiu entre Porto Alegre e Bagé. É válido dizer que os clubes de gravura contribuíram para tensionar os valores artísticos em um período de tempo no qual as inquietações artísticas no Rio Grande do Sul estavam relacionadas com preocupações sociais. Para Carlos Scarinci (1982, p. 112) “[...] a gravura veio a constituir o lugar da renovação das ideias estéticas e do choque das orientações artísticas, além de pronunciar as ideologias que assolavam as artes no país”. Nos clubes, diferentemente do ensino no sistema formal, a exemplo do IBA, a arte era vista com potencialidades de transformação social, a partir do pensamento e da atuação de artistas ligados ao realismo socialista, no intento de aliar arte e política.

Já as primeiras galerias¹⁹ de arte foram criadas a partir de 1945 e estavam adaptadas a espaços comerciais como estúdios fotográficos e auditórios, como, por exemplo, a Galeria Casa das Molduras²⁰. Conforme Scarinci (1982), essa galeria

¹⁶ “Paralelamente às atividades dos Clubes de Gravura, [...], imbuído de um espírito nacionalista, outro grupo de jovens, desta feita residentes na capital, dentre os quais Christina Balbão (1917-2007), Paulo Flores (1926-1957), Plínio Bernhardt (1927-2004) e Vítório Gheno (1925), preocupava-se com a formulação de uma estética moderna que estivesse essencialmente relacionada com a identidade do povo brasileiro, criando, em 1947, a Associação Araújo Porto Alegre. Em atividade complementar à formação artística dos associados, promoveu diversas viagens de estudo a estados brasileiros como Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. [...] O resultado manifestou-se principalmente sob forma de desenhos e pinturas que descreviam, sob ângulos variados, obras pertencentes ao patrimônio público nacional. [...] dando início ao hábito de formar grupos para viajar pelo interior do estado, documentando monumentos arquitetônicos fadados ao desaparecimento, pela omissão da autoridade pública, e lutando pela sua preservação” (Bohns, 2002, p. 93-94).

¹⁷ Os artistas Carlos Scliar (1920-2001) e Vasco Prado (1914-1998) foram os fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre e Danúbio Gonçalves (1925-2019), Glauco Rodrigues (1929-2004) e Glênio Bianchetti (1928-2014), fundaram o Clube de Gravura de Bagé.

¹⁸ “Coube a Vasco Prado e a Carlos Scliar a iniciativa de criar o primeiro Clube de Gravura em Porto Alegre. Glauco Rodrigues, depois de estudar na Escola de Belas Artes de Porto Alegre, em 1947, passaria a residir no Rio de Janeiro. Glênio Bianchetti, que começara a pintar em 1944, com o grupo de Bagé, também estudou no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Durante toda a década de 50 se dedicaria ao estudo e ao ensino da gravura, vindo a expor individualmente no Museu de Arte do Rio Grande do Sul e no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre em 1959. Danúbio Gonçalves, vivendo no Rio de Janeiro desde 1935, conheceu Carlos Scliar em Paris no ano de 1949. Em 1951, de volta ao Rio Grande do Sul, fundaria com Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues o Clube de Gravura de Bagé” (Bohns, 2002, p. 92).

¹⁹ O bazar “Ao Preço Fixo”, criado em 1889, funcionou como a primeira “galeria de arte” de Porto Alegre. Em 1893, o dono do estabelecimento destinou um compartimento envidraçado para exposições de peças de pintura e escultura de artistas com maior credibilidade no pequeno ciclo de entendidos em arte (Bohns, 2002).

²⁰ Espaço mais específico para exposições de artes e molduraria (1942), que no ano de 1955 abrigou a primeira exposição do MARGS, assunto a ser tratado no subcapítulo 2.6. “Em meio aos conflitos

dedicou-se à promoção de acadêmicos ao mesmo tempo em que ofereceu oportunidades para artistas jovens e modernos. A galeria do estabelecimento fotográfico “Studio Os 2”, também teve papel significativo, assim como o auditório galeria do Correio do Povo²¹ seria a sustentação do movimento e sistema das artes em Porto Alegre.

É interessante também destacar que para sobreviver alguns artistas trabalhavam na área do desenho técnico, na Editora Globo²², pois a Revista do Globo ao mesmo tempo em que influenciou uma geração de leitores, empregou artistas ilustradores e cronistas. Além disso, tiveram aqueles que se tornaram professores, como Christina Balbão e Alice Soares, sem abandonar suas carreiras artísticas (Bohns, 2002; Gomes, 2012; Ramos, 2007), assunto que será melhor explicitado no decorrer da tese. Neiva Bohns (2002) destacou os estabelecimentos gráficos²³ como

internacionais que envolveram a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, no ano de 1942 era criada, em Porto Alegre, com expressa intenção de promover o trabalho artístico, a Galeria da Casa das Molduras” (Bohns, 2002, p. 239).

²¹ Contava com o apoio, prestígio e alcance comunicacional da Empresa Jornalística Caldas Júnior (Scarinci, 1982).

²² “Durante pelo menos três décadas, entre 1930 e o final dos anos 1950, a Livraria e Editora Globo foi uma das mais importantes do ramo no Brasil. Sobretudo ao longo dos anos 30, ela se firmou como a segunda grande editora do país. [...] A história de como a Livraria e Editora Globo se constituiu e conquistou tal condição é bastante interessante. [...] Final do século XIX: Laudelino Barcellos encoraja o amigo Saturnino Alves Pinto e, com um pequeno capital de 10 contos de réis, cria uma loja de material escolar no número 268 da Rua da Praia. Era dezembro de 1883, e o estabelecimento era batizado de *Livraria do Globo*. Como era afeiçoado a citações latinas, Laudelino teria criado uma espécie de *slogan* para a loja: *Urbi et Orbi*, que significa ‘Da cidade para o mundo’ ou, numa licença de tradução, ‘De Porto Alegre para o Globo’. Assim, a casa comercial nascia sob o signo do cosmopolitismo, denunciado pelo nome, pelo lema e pelo logotipo adotado: uma esfera representando o globo terrestre. [...] Na livraria, o expediente era puxado: começava às 6h30 e ia até às 22h, inclusive aos sábados. Embora crescente, o consumo não era suficiente para dar um bom lucro. O amigo Saturnino, não suportando a pressão, desliga-se do empreendimento. Sozinho, Laudelino monta nos fundos do estabelecimento uma prensa com tipos móveis, com a qual poderia compor livros para o comércio ou impressos variados para seus clientes. Em 1890, uma prima lhe apresenta o menino José Bertaso, então com 12 anos. Filho de imigrantes italianos pobres, ele precisava trabalhar [...]. Em 1909, José Bertaso motiva o chefe a comprar uma linotipo para a loja, a primeira da cidade. Essa aquisição conquista clientes das empresas concorrentes, as tradicionais livrarias e gráficas Gundlach, de Porto Alegre, a Echenique, de Pelotas, e a Rottermund, de São Leopoldo, além de encorajar os dois a se aventurar no mundo editorial” (Ramos, 2007, p. 97-99, grifos no original). “O grande salto da Globo se dá nos anos 1930, quando a chamada *Seção Editora*, sob os cuidados de Henrique Bertaso – filho do agora *velho* José-, passa a estruturar seu planejamento como uma editora ‘de verdade’. [...] Henrique começa contratando como conselheiro editorial o jovem Érico Veríssimo. Ele passa a integrar a *família* Globo em janeiro de 1931, assumindo como secretário de sua mais notória publicação, a *Revista do Globo* (Idem, p. 100, grifos no original)”.

²³ As oficinas de litografia foram responsáveis pela criação de produtos variáveis, ao mesmo tempo em que formavam profissionais ligados às artes aplicadas, como desenhistas, pintores e ilustradores. O desenvolvimento do mercado editorial ofereceu oportunidades e espaços para novos profissionais, assim como o surgimento de associações e agrupamentos que incentivaram a movimentação cultural (Bohns, 2002).

relevantes para o desenvolvimento do campo artístico no Rio Grande do Sul, uma importante tradição que antecedeu as escolas oficiais; Paulo Gomes (2012) apontou que no Instituto de Belas Artes (IBA), os principais professores foram artistas atuantes e expunham com regularidade, pois:

Ao mesmo tempo em que formavam seus estudantes, mantinham uma trajetória visível e pública, estabelecendo um constante diálogo entre o ensino e a carreira de artistas. Esse diálogo ajudou a consolidar um sistema de artes que, de praticamente inexistente, passou a contar com salões, mostras individuais e, por fim, já na década de 1950, criou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Gomes, 2012, p. 19).

Não obstante, conforme ressaltou Círio Simon (2003), o IBA, desde sua criação, estava inscrito no estabelecimento de pontos essenciais do sistema das artes no Rio Grande do Sul. Ainda preciso destacar a importância dos salões de arte, a profissionalização e a produção dos artistas. Pois, a política cultural e o ensino emergiam em um estudo das obras institucionalizadas em contraposição com aquelas que tiveram dificuldade na sua legitimação institucional. Para Simon (2003), o IBA afirmou-se como uma instituição de arte nas décadas de 1940 e 1950.

Ao mencionar o sistema de artes em relação ao IBA, Simon (2003) pondera que foram assegurados os esquemas de circulação do poder da arte, em conexão com a comunidade local, para criar observadores mais próximos de sua ação. Nessa direção, o sistema constituiu-se na sua forma embrionária sobre a produção artística. “Os agentes, além de autores, foram orientados na circulação como críticos dos valores imanentes nas obras” (Simon, 2003, p. 505). Fatores que contribuíram para que a expansão do ensino institucional das Artes Plásticas fosse realizada em todo território do Rio Grande do Sul, “[...] por agentes formados no IBA-RS e que cobriram com sua ação civilizatória não só o estado, mas [...] em outros lugares do Brasil, disseminando os conhecimentos adquiridos nessa instituição” (Simon, 2003, p. 506).

Por sua vez, Carlos Scarinci (1982), analisou o sistema de arte e assinalou conflitos entre instituições, em destaque do IBA com a Chico Lisboa (Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa). Mencionou tensões entre sistema e mercado de arte, pois a “[...] redução do sistema de arte ao limitado circuito do mercado parece sufocar quaisquer pretensões de produzir o novo, de contribuir para o crescimento cultural do país” (Scarinci, 1982, p. 195). Scarinci foi professor no Instituto de Belas Artes, crítico e diretor do MARGS, suas ideias de sustentação de um sistema da arte

erigido por centros culturais mais desenvolvidos no país, incluíam “[...] as universidades, os museus e as bibliotecas, os certames de arte, o exercício efetivo da crítica, o estudo experimental e científico de suas manifestações” (Scarinci, 1982, p.196). Para este autor, a dignidade do artista e as práticas sociais das artes, deveriam ser defendidas como categoria de criação de pensamento e atividades intelectuais para que pudessem afirmar a sua autonomia e seu ambiente de competência.

Outrossim, Marilene Pieta (1995) apontou o acesso a novos segmentos sociais diversificados tanto na produção, quanto na circulação e consumo da arte, como primeiro fator para a constituição da cultura sulina e na reorganização do campo cultural, tendo Porto Alegre como o lugar dos acontecimentos e das ressonâncias do Estado do Rio Grande do Sul. A cidade viveu nos anos 1950 um processo de industrialização que a tornou metrópole regional do extremo sul. A partir daquela década, a pintura no Rio Grande do Sul passou a contar com fatores favoráveis para ser implementada culturalmente, ainda que com características heterogêneas, pois com raras exceções não acontecia conforme escolas brasileiras e internacionais, pois prevaleciam distinções individuais dos artistas para com suas obras (Pieta, 1995).

Para Marilene Pieta (1995), o resultado visual das produções pictóricas, na “[...] questão teórica sobre identidade, associa-se à originalidade como diferença na produção de histórias individuais e culturais distintas” (Pieta, 1995, p. 13). A autora, quando pontua o sistema de arte, aponta a pintura como elemento de reorganização do campo cultural, como linguagem privilegiada do período. Porto Alegre passou a ser o lugar dos fatos e das ressonâncias do Estado do Rio Grande do Sul. Se até os anos 1940 o academicismo nivelava os códigos das práticas artísticas no Rio Grande do Sul, na década seguinte a modernidade centrou o experimentalismo e a linguagem pictórica em si. Até então, esta modernidade estava dificultada por uma “[...] dúbia concepção de arte que se alterna nas produções dos artistas, sem convicção para uma definição maior” (Pieta, 1995, p. 35).

Também preciso dizer que a sociedade sulina, ligada aos julgamentos passou “[...] a ensejar o novo e a filtragem desse novo como diferença. O conceito de arte aqui se adensa, não mais nivelando tensões e conflitos. Torna-se mais atualizado e aberto às simbolizações emergentes do contexto” (Pieta, 1995, p. 38). No que tange a essa questão, uma mudança a ser sublinhada é que o agente passou a ter maior destaque em sua função social, juntamente com o artista. Consoante Pieta (1995),

alterações aconteceram em função da renovação do conceito e da função social da arte e do artista, como legitimação das diferenças no campo cultural.

Ademais, nos estudos da história da arte, Aracy Amaral (2006a) pontuou que o meio artístico brasileiro começou a despontar nos anos 1940 para uma tendência internacionalista, esta que marcou a posição de gerações de artistas brasileiros nos grandes centros nas décadas seguintes. “Os anos 30 alterariam bastante esse perfil da arte brasileira pela onda da preocupação social que passaria a inspirar os artistas plásticos” (Amaral, 2006a, p. 200).

O pós-guerra foi fundamental para que a Argentina, o Brasil, a Colômbia e a Venezuela ansiassem por uma modernidade que até então não fora vivenciada. No caso específico do Brasil, o desenvolvimento vertiginoso de polos industriais como o de São Paulo, a gestão de Juscelino Kubitschek trazendo a implantação da indústria automobilística que atraiu novos capitais estrangeiros ao país, a construção e inauguração de Brasília, trouxeram junto o que, posteriormente, se pode chamar de ápice e término do período “Moderno”.

Esse desenvolvimento incentivou e ocasionou a criação de museus de arte, como o Museu de Arte de São Paulo²⁴ (MASP)²⁵, em 1947, por Assis Chateaubriand, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)²⁶, em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ)²⁷, também em 1948, por Paulo Bittencourt. A 1º Bienal internacional de São Paulo em 1951²⁸, igualmente merece consideração, tendo em vista que modificou o panorama das artes no Brasil ao proporcionar para os brasileiros, o conhecimento das principais tendências artísticas do século XX, no mundo (Amaral, 2006b). Sobre a criação do MASP e do MAM SP, conforme Sirena (2014), os museus faziam parte de estratégias do conglomerado de veículos de comunicação dos Diários Associados de Chateaubriand (Moreira, [1988]) e dos feitos na área cultural da família Matarazzo (Ciccillo, 2015). Atitudes que agregavam valor aos museus, pois as artes divulgadas pela mídia impressa tinham muito potencial de promoção, sua vinculação “[...] com as bienais era carregada de um caráter de inovação, assim como as ideias de arte que ajudavam a propagar” (Sirena, 2014, p. 51).

²⁴ O ano de 1947 marca a abertura do MASP e a ampliação dos laços entre Brasil e Estados Unidos (Lourenço, 1999).

²⁵ Para mais informações: <https://masp.org.br/>.

²⁶ Para mais informações: <https://mam.org.br/>.

²⁷ Para mais informações: <https://www.mam.rio/>.

²⁸ Para mais informações: <http://www.bienal.org.br/>.

A partir dessas considerações, foi possível delinear um cenário que criou possibilidades para a fundação do MARGS no ano de 1954. Conforme Gomes (2005, p. 24):

A ideia de redemocratização do país, após o longo período do Estado Novo, tem seu início simbólico com o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, em São Paulo, em 1945. No final desse congresso, o gaúcho Dyonélio Machado lê uma declaração, na qual os escritores manifestam-se contra a ditadura e reivindicam o fim do Estado Novo. Esse manifesto ecoará nas declarações de outros intelectuais, que desencadearão o processo político de redemocratização, e a isto associam-se às críticas de Mário de Andrade ao abstencionismo político modernista.

Conforme o excerto, o autor acrescentou que o país estava culturalmente em mudança, sendo que as ideias dos intelectuais pronunciadas por manifestos e declarações, naquele momento, recebiam influências da cultura estadunidense, em substituição à influência francesa. Nas potencialidades para pensar a história dos intelectuais e da elite cultural e acadêmica, considero ousadias relacionadas com a formação e a criação dos museus, no contexto da década de 1940 e início de 1950. Um destaque para os anos 1950, quando aconteceu a formação do MARGS, logo após a criação de museus de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No objetivo de situar o MARGS no período da sua criação, sublinhei elementos caracterizantes dos anos 1950, bem como suas relações com os aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos. Esses aspectos indicam a estreita imbricação entre a conformação do sistema de arte e a trajetória de agentes que, a partir de seu trabalho, pensaram a fruição e o poder da arte por meio dos museus. Ademais, acompanhou historicamente a criação dos museus em São Paulo e no Rio de Janeiro, uma efervescência cultural também associada aos espaços de ensino da arte (Lourenço, 1999).

Dito isso, faço referência ao professor e artista Ado Malagoli e suas contribuições para cultura e para a educação no Rio Grande do Sul, pois sua mudança para Porto Alegre, nos anos 1950, teve o intento de institucionalizar o sistema artístico com a criação de um museu de arte e ampliar os estudos na técnica da pintura como professor no IBA.

2.2 Ado Malagoli e o desejo de um museu

Ado Malagoli nasceu em 28 de abril de 1906, em Araraquara, local onde morou até os oito anos. A família que possuía uma fazenda de café, perdeu suas posses, em um incidente trágico com o assassinato de seu pai²⁹, e se transferiu para a capital, São Paulo. Em uma entrevista para Carlos Scarinci (1955a), Ado Malagoli foi questionado sobre sua vida e vocação artística:

– Quando garoto, costumava rabiscar a carvão e a giz os passeios e paredes do meu bairro, em São Paulo. Creio que data daí minha vocação; nasceu comigo por assim dizer. Órfão de pai, levava uma vida nem sempre de acordo com as boas normas seguidas por uma criança comportada. A propagação dos meus dotes artísticos no bairro tinha me granjeado certa fama e provocado, por isso mesmo, a reação da meninada da rua que, não constituindo uma elite espiritual, teimava em desmanchar minhas garatujas, procurando desta maneira diminuir meus louros. Assim, não bati bola e não empinei papagaio como todos os outros. Fui segregado. Desenhava. Não raro era corrido pelas donas de casa menos dadas às artes, de vassoura em punho, a fim de que não besuntasse as paredes de suas casas. Mais tarde estudei na Escola Profissional Masculina de São Paulo onde fui aluno do Professor José Barchitta³⁰, a quem devo meus primeiros contatos com os mestres do Renascimento. Passei-me, depois para o Liceu de Artes e Ofícios e no ano de 1928, segui para o Rio de Janeiro entrando para a Escola Nacional de Belas Artes. Já em 1932 juntei-me à turma do Núcleo Bernardelli, agremiação de artistas que, na época, enchia os cabeçalhos dos jornais, pelo entusiasmo de suas concepções estéticas. Começa aqui realmente, minha vida artística. Principei, ali, naquele porão da Escola de Belas Artes a compreender os grandes problemas da pintura, a separar o que era arte, e o que não passava de simples tentativa para agradar e fazer crer ao leigo que a beleza era o supremo desígnio da pintura; aprendi que a ninguém é dado criar a beleza. Arte é uma força de expressão e independe do que é belo (Scarinci, 1955a, p. 26-27).

Desde sua juventude, aproximadamente aos 16 anos, Malagoli já trabalhava como ajudante de artistas nas pinturas de florões, guirlandas e cenas decorativas em paredes de casas da alta e média sociedade paulistana, no início do século XX. Entre 1922 e 1927, ao estudar no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, estreitou relações

²⁹ Incidente que marcou a vida de Ado Malagoli e também sua obra, por muitos considerada uma elegia poética.

³⁰ José Barchitta (Sicília, Itália 1894 – São Paulo, Brasil 1940). Artista plástico e professor. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa285865/jose-barchitta>.

com os artistas Francisco Rebolo³¹, Alfredo Volpi³² e Mário Zanini³³ que, posteriormente, formaram o Grupo Santa Helena³⁴, nomeado assim pelo crítico Sérgio Milliet³⁵, inspirado no nome do edifício localizado na Praça da Sé, onde Volpi e Zanini tinham ateliê³⁶.

Em 1927, com 21 anos mudou-se para o Rio de Janeiro e ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)³⁷ complementando sua formação acadêmica. Fez parte do grupo fundador do Núcleo Bernardelli³⁸ em 1931 junto com os artistas Edson

³¹ Francisco Rebolo Gonsales (São Paulo, Brasil 1902 - São Paulo, Brasil, 1980). Pintor e gravador. Iniciou seus estudos em artes na Escola Profissional Masculina do Brás, onde tinha aula de desenho com o professor Giuseppe Barquita, entre 1915 e 1917. Aos 14 anos, trabalhou como aprendiz de decorador de paredes. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8632/francisco-rebolo>.

³² Alfredo Volpi (Lucca, Itália 1896 – São Paulo, Brasil 1988). Pintor. Com uma trajetória singular e passagem por distintas vertentes da pintura, Volpi destacou-se por suas paisagens e temas populares e religiosos, como a série de bandeirinhas de festa junina. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1610/alfredo-volpi>.

³³ Mário Zanini (São Paulo, Brasil 1907 – São Paulo, Brasil , 1971). Pintor, decorador, ceramista, professor. Filho de imigrantes italianos, desenvolveu sua trajetória artística em São Paulo, onde residia no bairro operário do Cambuci – fato que deixou marcas em sua produção, com predomínio de cenas de uma cidade em transformação. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8627/mario-zanini>

³⁴ Grupo de pintores com raízes no proletariado imigrante, basicamente italiano. “A contribuição do grupo ao que se convencionou chamar de segunda fase do modernismo é um fato há muito reconhecido” (Zanini, 1996, p. 7).

³⁵ Sérgio Milliet da Costa e Silva (São Paulo, Brasil, 1898 - São Paulo, Brasil, 1966). Escritor, crítico de arte, sociólogo, professor, tradutor e pintor. Fez os estudos primários e secundários em São Paulo. Em 1912, vai para a Suíça. Em Genebra, inicia o curso de ciências econômicas e sociais, completando-o em Berna. Em 1916 torna-se colaborador da revista *Le Carmel*. Publica seus primeiros livros de poesia, *Par le Sentir*, em 1917, e *Le Départ Sur la Pluie*, em 1919. Retornou ao Brasil em fins de 1920. Participou da Semana de 22 em São Paulo, aderiu à plataforma modernista e tornou-se defensor e incentivador das novas ideias sobre arte e literatura divulgadas pelo grupo. [...] Em 1925 criou, com Oswald de Andrade (1890 - 1954) e Afonso Schmidt (1890 - 1964), a revista *Cultura*. Em 1927, tornou-se gerente do *Diário Nacional*, jornal paulista do Partido Democrático, fundado nesse ano. Em 1935, ligou-se ao grupo de intelectuais formado por Paulo Duarte, Mário de Andrade (1893 - 1945), Rubem Borba de Moraes, Tácito de Almeida, entre outros, que idealizam a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, e foi nomeado chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social desse departamento. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa252/sergio-milliet>

³⁶ DOSSIÊ MALAGOLI, disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-ado-malagoli/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_153&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=309&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fdossies-de-artistas%2F.

³⁷ Para mais informações: <https://eba.ufrj.br/>.

³⁸ Fundado oficialmente em 12 de junho de 1931, nome dado em homenagem a dois artistas, Rodolfo e Henrique Bernardelli, que insurgiram-se contra o ensino na Escola Nacional de Belas Artes, propondo reformulações. Tinham o objetivo de facilitar e intensificar o estudo da pintura, com modelo vivo em todas as aulas, bem como aulas livres de pintura. Intencionavam democratizar e renovar o ensino da arte. “Ado Malagoli escreveu para o *Bellas Artes* um artigo intitulado ‘Um caso artístico’ [...] onde diz: – Todos estão lembrados que, depois da revolução de 1930, os ambientes artísticos andaram meio agitados, num movimento de reação contra o desvirtuamento do gosto estético, o desapego e a indiferença ao que se diz em todas as suas modalidades; dava-se assim início a uma verdadeira cruzada educativa para a reorganização artística do país (Moraes, 1982, p. 38).

Motta³⁹, João José Rescalla⁴⁰, Bustamante Sá⁴¹, entre outros. Esse núcleo era formado por um grupo de pintores que se opuseram ao ensino tradicional da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e intencionavam democratizar e renovar o ensino da arte, com o aprimoramento técnico e a profissionalização dos artistas (Morais, 1982).

Malagoli levava uma vida modesta em um contexto que possibilitou o aprendizado e o aprimoramento cultural, vale destacar sua persistência no trabalho como pintor, ao mesmo tempo em que também se dedicou ao retoque de retratos e fotografias, bem como à publicidade e à crítica jornalística. Destarte, por sua dedicação, no ano de 1942 recebeu o prêmio máximo pelo Salão⁴² Nacional de Belas Artes⁴³, com a obra *Repouso*⁴⁴ de 1942 (imagem 2), que faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro⁴⁵ e foi agraciado com uma viagem ao exterior. Vale dizer que o salão⁴⁶ é considerado uma engrenagem do sistema da

³⁹ Edson Motta (Juiz de Fora, Brasil, 1910 - Rio de Janeiro, Brasil, 1981). Pintor, restaurador, professor. Iniciou os estudos de pintura com seu tio, o artista Cesar Turatti. Por volta de 1927, transferiu-se para o Rio de Janeiro e ingressou na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, onde teve aulas de pintura com Rodolfo Chambelland (1879 - 1967) e Marques Júnior (1887 - 1960). Em 1931, fundou o Núcleo Bernardelli com Ado Malagoli (1906 - 1994), José Pancetti (1902 - 1958), Milton Dacosta (1915 - 1988), Quirino Campofiorito (1902 - 1993), Manoel Santiago (1897 - 1987), Bruno Lechowski (1887 - 1941), entre outros artistas. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8639/edson-motta>.

⁴⁰ João José Rescala (Rio de Janeiro - Brasil, 1910 - Salvador, Brasil, 1986). Pintor, ilustrador, desenhista, restaurador e professor. Por volta de 1925, estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, em 1928, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), tornando-se discípulo de Rodolfo Chambelland (1879-1967), Augusto Bracet (1881-1960), Manoel Santiago (1897-1987) e Marques Júnior (1887-1960). Em 1931, fundou, ao lado de outros artistas, o Núcleo Bernardelli. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9624/rescala>.

⁴¹ Rubem Fortes Bustamante Sá (Rio de Janeiro, Brasil, 1907 - Idem, 1988). Pintor, desenhista e professor. Em 1926, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde teve aulas com Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Augusto Bracet. Dois anos depois, expõe pela primeira vez no Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). Com outros artistas, saiu da ENBA para fundar o Núcleo Bernardelli, em 1931. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21447/bustamante-sa>.

⁴² Flávio Krawczyk (1997), na sua pesquisa sobre Salões de Arte explicou: “[...] nos momentos de inflexão da história da arte os salões tornam-se palco de disputas teórico/estilísticas em função de uma disputa mais ampla, qual seja, pela hegemonia dentro do campo. Assim, a premiação do artista, é passaporte para o sucesso na carreira, podendo representar a manutenção ou deslocamento dos paradigmas estéticos dominantes” (Krawczyk, 1997, p. 13).

⁴³ Sobre o prêmio ver:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80430/salao-nacional-de-belas-artes-48-1942-rio-de-janeiro-rj>.

⁴⁴ Para mais informações: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8000/repouso>.

⁴⁵ Para mais informações: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba>.

⁴⁶ A tradição do *Salon* remonta aos tempos de Luiz XIV, em 1667, pouco depois da instalação da Academia Real de Belas Artes quando acontecia a cada dois anos o Salon d'Apollon, no Palácio do Louvre (Vieira, 1984, p. 13, grifos no original).

arte, pois representa prestígio e consagração na carreira do artista, bem como sua aceitação social (Krawczyk, 1987; Vieira, 1984).

Imagem 2 – Obra Repouso (Ado Malagoli, 1942)



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Entretanto, o artista não pode ir para a Europa em decorrência da II Guerra Mundial, e com isso, partiu para estudar nos Estados Unidos, entre 1943⁴⁷ e 1946, estudou história da arte, restauração e museologia na Escola de Arte da Universidade de Columbia, Nova Iorque, Estados Unidos. No retorno ao Brasil, pela experiência e conhecimentos adquiridos, trabalhou como restaurador, mesmo com a decepção de não conseguir tantos trabalhos como desejava, pois as autoridades responsáveis preferiam contratar estrangeiros, e as “[...] possibilidades de viver do próprio ofício eram precárias; o mercado local era incipiente, e só nomes consagrados, como Portinari, tinham um público certo” (Avancini; Brittes, 2004, p. 15).

Sendo assim, Malagoli buscou outras alternativas e trabalhou em ateliers de amigos e como professor na Associação Brasileira de Belas Artes (ABBA)⁴⁸, na

⁴⁷ Em 1943, partiu para estudar nos Estados Unidos. Três anos depois, retornou ao Brasil, já mestre consagrado, com sua primeira exposição individual em Nova Iorque, onde vendeu todos seus quadros. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-ado-malagoli/?perpage=48&order=DESC&orderby=date&pos=4&source_list=collection&ref=%2Fdossies-de-artistas%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-214197&pid=1.

⁴⁸ “A Academia Brasileira de Belas Artes foi fundada na cidade do Rio de Janeiro, na noite de 20 de abril de 1948, sob a liderança do artista, poeta e intelectual José Venturelli Sobrinho. Compareceram à sessão de fundação, no tradicional Hotel Palace Avenida da Avenida Rio Branco, Alfredo Galvão, Leão

Associação Brasileira de Desenho (ABD)⁴⁹ no Rio de Janeiro e ainda em Juiz de Fora, Minas Gerais. “Em 1949, arrebatou o prêmio de viagem ao país, do Salão Nacional de Belas Artes. Foi quando conheceu outro ítalo-paulista, Ângelo Guido⁵⁰, radicado em Porto Alegre e professor do Instituto de Belas Artes”⁵¹. A obra premiada foi a pintura: *Por quê?*⁵² de 1949, que também faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (imagem 3). No ano de 1950, Malagoli realizou uma exposição individual na Galeria Casa das Molduras em Porto Alegre; em 1951 participou da I Bienal de São Paulo e, em 1952, aos 46 anos, mudou-se para Porto Alegre, a convite de Ângelo Guido e Fernando Corona⁵³ para auxiliar na construção do sistema das artes no Rio Grande do Sul.

Velloso, Quirino Campofiorito, Raul Deveza, Cadmo Fausto de Souza, Oswaldo Teixeira, Arquimedes Memoria, Manoel Santiago e tantos outros não menos célebres. Hoje, como excelsos patronos de seus assentos, somam-se Rodolfo Bernardelli, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Jean Baptiste Debret, Rodolfo Amoêdo, Oswaldo Teixeira, João Baptista Castagneto, Manoel Santiago, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Aurélio D’Alincourt, Mestre Valentim e toda uma grei de homens que tiveram o privilégio de usar como ferramentas de trabalho o pincel, a tinta, o cinzel, o martelo e a pauta”. Disponível em: <https://academiabrasileiradeartes.org.br/a-academia/fundacao/>. Ado Malagoli atuou como acadêmico de cadeiras livres, ocupadas por artistas de relevante expressão no meio cultural. Disponível em: <https://academiabrasileiradeartes.org.br/academicos/de-cadeira-livre/>.

⁴⁹ Fundada em 5 de fevereiro de 1944 – considerada de utilidade pública – Lei nº 714 de 26 de julho de 1952. Disponível em: <http://abd-site-hist-reg.blogspot.com/>.

⁵⁰ Pintor e desenhista (Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, Brasil, 1969). Sua família se transferiu para São Paulo em 1895. Mais tarde, estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Fixou-se em Porto Alegre, em 1925, trabalhou com crítica de arte no Diário de Notícias. No ano de 1936, foi nomeado para a cadeira de História da Arte na recém fundada Escola de Artes do Rio Grande do Sul (Presser; Rosa, 2000).

⁵¹ Para mais informações: https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-ado-malagoli/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_153&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=309&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fdossies-de-artistas%2F.

⁵² Para mais informações: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8003/por-que>.

⁵³ Escultor. (Santander, Espanha, 1885 – Porto Alegre, Brasil, 1979). Transferiu-se para o Brasil, fixando-se em Porto Alegre, em 1912, após se diplomar na Escola de Belas Artes de Vitória, Espanha. Em 1938, escreveu e publicou *Fidias Miguel Ângelo Rodin*, tese para concurso à cátedra de Escultura e Modelagem do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde lecionou durante trinta anos (Presser; Rosa, 2000).

Imagem 3 - Por quê? (Ado Malagoli, 1949)



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Ado Malagoli ministrou aulas no Instituto de Belas Artes IBA, hoje Instituto de Artes da UFRGS⁵⁴, quando estimulou a atualização dos conhecimentos artísticos e trouxe inovações metodológicas ao ensino da pintura, assim como, aceitou também trabalhar na Divisão de Cultura e engendrar as primeiras ideias e propostas para a constituição de um museu de arte. Malagoli trouxe para Porto Alegre a formação adquirida e vivenciada em grandes centros internacionais e do País; na capital gaúcha incentivou a formação de um campo artístico no meio acadêmico, artístico, cultural e intelectual.

Círio Simon (2004) apontou Malagoli como um professor e artista que se incorporou definitivamente ao meio cultural sulino, tendo o Rio Grande do Sul como seu estado por adoção. No Instituto de Belas Artes elevou o programa da cadeira de pintura “[...] ao apogeu como campo do saber autônomo” (Simon, 2004, p. 4), Malagoli era encantado com a atmosfera ao redor do estuário Guaíba, que funciona como um prisma para os raios do sol incididos em 45 graus. Deste modo, costumava levar os alunos para observar as nuances pictóricas e realizar pinturas no local. Destarte, sobre a chegada de Malagoli e as mudanças acontecidas em consequência da crença da função social da arte, que a modernidade havia imposto e estavam sendo sentidas, Alice Brueggemann⁵⁵ fez um depoimento fortalecendo essas vibrações:

⁵⁴ Para mais informações: <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/>.

⁵⁵ Blanca Brites (1998) relaciona as Alices a Ado Malagoli. Alice Soares (1917-2005) e Alice Brueggemann (1917-2001), eram assim conhecidas por dividirem ateliê em Porto Alegre.

Hoje se diria que ele fundiu a nossa cuca. Malagoli estabeleceu o caos, revolucionou a gente. Subverteu todos os conceitos, todos os métodos, todas as teorias que tínhamos absorvido, que tinham nos imposto. A nós, amarrados à rigidez do Belas Artes, Malagoli trouxe a deformação, trouxe novas ideias. Ele foi uma espécie de furacão a remover o pó secular do Belas Artes. Fui envolvida nesse turbilhão. Minha primeira reação foi agressiva. Tinha ganas de pegar as telas e quebrá-las na cabeça do Malagoli. Mas reagi positivamente, logo entendi o universo ilimitado que ele abriu à minha arte (Brittes, 1998, p. 9).

Ado Malagoli apresentou um desafio didático junto de inovações metodológicas ao ensino da pintura, instituindo aulas de modelo nu, uma experiência até então inédita na implementação do desenho da figura humana, conforme aprendizados de sua participação no Núcleo Bernardelli. Para Alice Soares, as exposições, a premiação em salões, as premiações, e o ensino de arte foram estímulos para continuar pelo caminho escolhido, pois a chegada de Malagoli no IBA coincidiu com um período muito ativo na instituição.

Malagoli dedicou-se às atividades de professor e pintor nos anos 1960, após deixar a direção do MARGS e a Divisão de Cultura. No ano de 1969 participou como convidado dos festivais na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, quando estreitou laços com artistas locais e foi reconhecido nos festivais daquela região, pela excelência do seu trabalho. Realizou e participou de exposições individuais e coletivas em vários estados do Brasil, como Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Distrito Federal, Minas Gerais e em países como Argentina, Estados Unidos e França. Vale mencionar os Salões do Núcleo Bernardelli e os Salões Nacional e Paulista de Belas Artes. Malagoli recebeu medalhas, a exemplo da Menção Honrosa da Exposição Internacional promovida pela Guggenheim Foundation, com patrocínio da UNESCO (MARGS, 1957).

No IBA, Ado Malagoli atuou como professor entre 1952 e 1976, obteve considerável prestígio aliado à sua qualificação profissional e capacidade produtiva. É significativo dizer que na mudança para o Rio Grande do Sul estabeleceu a posição relevante de agente cultural, tanto na instauração do MARGS, quanto no avanço do ensino da pintura na Escola de Artes, quando atuou mais com suas orientações aos estudantes, influenciou a formação de várias gerações de artistas ao estabelecer normas, regras e técnicas em suas aulas. Sua proposta pedagógica provocava

questionamentos nos alunos acerca das intenções no pensamento e na feitura de seus trabalhos, um estímulo desafiador aliado a uma ousadia didática. Na sua bagagem contava com o empenho na modernização do ensino e na profissionalização dos estudantes, características adquiridas em sua trajetória na ENBA e participação em grupos de artistas⁵⁶ em SP e RJ.

Importante detalhar que a década de 1950 incluiu intensa atividade cultural e acadêmica. No ano de 1957 Ado Malagoli escreveu sua tese de Livre Docência intitulada: *Técnica e Expressão – Considerações*, com a qual obteve a cátedra de pintura. Esse ponto merece destaque, pois as teses de cátedra⁵⁷ eram consideradas de grande importância para a consolidação da Escola de Artes e seus desdobramentos futuros, com as práticas de defesa de tese. Em Porto Alegre, foram instituídas no final dos anos 1930 decorrente da incorporação do IBA à Universidade de Porto Alegre (UPA). Conforme Paulo Gomes (2012), essas práticas davam ao ensino da arte um aspecto erudito, até então não considerado com a institucionalização do discurso artístico. No que tange à tese de Ado Malagoli, Paulo Gomes (2012, p. 58) comentou:

[...] apesar do título, não trata especificamente de técnica, preferindo enfatizar as diretrizes aplicadas ao ensino artístico, defendendo a técnica acima da expressão e tratando a pintura como um meio expressivo e não um fim em si. Sua análise, valendo-se do aspecto historicista, passa em revista desde a arte parietal pré-histórica até as manifestações contemporâneas (a tese foi defendida em 1957), ressaltando a importância e a pertinência da pintura abstrata. Seu texto enfatiza o caráter da pintura como uma técnica associada a um tema, ressaltando que a potência máxima deste último ocorreria somente através do pleno domínio da primeira.

Não obstante, conforme Brites e Avancini (2004), Ado Malagoli, com sua experiência, permitiu que os estudantes tivessem liberdade em seus caminhos artísticos. Em 1961, finalmente, cumpriu o sonho da juventude e viajou para a Europa e assim pôde apreciar obras de mestres do século XV que tanto admirava, tais como Rafael e Leonardo da Vinci.

⁵⁶ Em SP, sua relação com os artistas do Grupo Santa Helena e no RJ, a participação no Núcleo Bernardelli.

⁵⁷ No arquivo do atual Instituto de Artes da UFRGS foram localizadas cinco teses, publicadas até o final dos anos 1950. Em 1957 de Luis Fernando Corona; 1938 de Ângelo Guido Gnocchi; 1972 de Aldo Daniele Locatelli e 1957 de Ado Malagoli (Gomes, 2012).

No retorno, Malagoli (Impressões [...],1962) comentou que, nesta estadia, não procurou conhecer pessoas, como teria sido seu objetivo inicial. Seu foco foi observar monumentos antigos, museus e galerias particulares. Duas cidades impressionaram, Toledo na Espanha e San Gimignano na Itália, pela beleza sombria de ambas e que muitas vezes já fizeram parte como tema de suas pinturas. Acrescentou: "Poder ver as mesmas montanhas e ruas vistas por El Greco foi para mim um prazer indescritível" (Impressões [...],1962). Após vários meses no velho continente, concluiu que as galerias se preocupavam em expor o moderno de acordo com o gosto do público. Ainda que o público europeu, acostumado a prestigiar as manifestações de arte, procurasse compreendê-la, tendo em vista que a arte tem o poder de refletir o seu tempo, pois:

As gerações novas dotam-na de sentimentos vivos e expressões comoventes, insistindo na contemplação de um mundo que interfere na sua sensibilidade e ao qual procuram expressar. A ausência da técnica do "acabado", até aqui aplicada aos ideais acadêmicos e certas manifestações espontâneas dos artistas de hoje, chocam o observador que não se submete por muito tempo a uma prova de comprovação da experiência artística própria da época atual (Impressões [...], 1962).

Ado Malagoli oportunizou a reflexão sobre o conceito de arte, para compreender o que cada linguagem artística pode constituir, no entendimento de que a arte tem a capacidade de agregar conhecimento. Está presente com quem a produz. Nessa confluência, mergulhar na documentação me oportunizou, conforme os estudos de Michel de Certeau (1982), uma intenção de realizar um roteiro que contempla uma construção de sentido com início, meio e fim. Uma fabricação da história interligada ao sistema no qual se elabora, que reitera o processo e o lugar de produção. O trabalhar dos materiais distinguidos para transformá-los em história, para assim, criar conexões, alteridades e deciframentos. "É nesta fronteira mutável, entre o *dado* e o *criado*, e finalmente entre a natureza e a cultura, que ocorre a pesquisa" (Certeau, 1982, p. 70, grifos do autor).

Outrossim, em entrevista a Evelyn Berg⁵⁸, no ano de 1972, uma conversa com matéria nomeada: *Ado Malagoli: "Obra de arte é como prece"*, Malagoli contou sobre seu encontro com a arte iniciado a partir da poesia e do romance. O seu ateliê era um

⁵⁸ Naquele momento Evelyn trabalhava como jornalista. No ano de em 1983 assumiu a direção do MARGS, sendo primeira mulher a ocupar oficialmente o cargo na instituição, conforme capítulo 4 da tese.

espaço no centro da cidade de Porto Alegre com muitos livros, pinturas e desenhos, seus e de outros artistas; continha algumas obras acabadas e outras tantas ainda por concluir. Comentou os incentivos de sua mãe, uma mulher sem instrução que gostava muito de leitura e na infância dava livros para ele ler. Nessa consideração, Malagoli compreendia as artes como sendo procedentes da mesma fonte e então, concluiu ter desenvolvido mais o senso da visão que o da literatura. Considerava que seus estudos haviam criado uma cultura artística, em suas várias paixões por renascentistas, góticos e barrocos. Ado Malagoli evidenciou:

Eu sempre tive o hábito do estudo. Agora leciono, mas sempre tomo cursos. Há pouco, lá em Minas⁵⁹ tomei um curso de estética – foi lá um grande professor francês da Escola de Toulouse. Eu fui e me inscrevi no curso – o estudo para mim é um hábito. Não vejo diferença entre ensinar e aprender, inclusive. Eu, com a idade que estou – outros na minha idade dizem que não dá para aprender mais nada. Não participo dessa opinião. A gente está sempre aprendendo e para poder ensinar é necessário estar sempre atualizado (Berg, 1972).

Na sequência da entrevista, Ado Malagoli contou que mais tarde seu interesse voltou-se para o período romântico, com Delacroix, entre outros. Sejam alemães, italianos, franceses. “Se a senhora me perguntar qual o quadro que eu gostaria de ter pintado, no passado, seria exatamente ‘O Massacre de Chio’ do Delacroix. É um quadro que eu acho extraordinário” (Berg, 1972). Também posteriormente se interessou por Cézanne, Gauguin, Van Gogh, entre outros. Brincou que Evelyn teria muito trabalho ao selecionar as falas da entrevista para a publicação, pois dizia:

Eu sinto atrás de mim séculos e séculos – e há também em mim uma tendência muito acentuada para o misticismo. As minhas paisagens são místicas – veja esta aí. (Malagoli aponta para um casario de grande beleza que está pronto sobre o cavalete, e onde predominam os tons ocres e alaranjados). É uma tremenda solidão... Eu sinto aí que há alguém me ditando certas coisas. Alguém que talvez não exista – que talvez exista apenas dentro da minha sensibilidade. De modo que todas estas vozes – silenciosas, me permitam a expressão – falam dentro de mim uma linguagem que transmito sem querer. Quando eu começo um quadro, não sei o que vai sair. [...] A obra de arte é como uma prece. Ou a pessoa tem a fé necessária para que a prece seja ouvida ou não tem. A obra de arte para mim é uma coisa meio misteriosa. É como uma prece, mesmo. Se a pessoa não tem fé dentro de si, não adianta rezar. A obra de arte é a mesma coisa: ela nasce quando a gente menos espera. Depende do potencial que a gente tem para revelar. O mundo íntimo que a gente tem. Quer queira, quer não, a arte nasce do íntimo do ser (Berg, 1972).

⁵⁹ FERDINANDO, Fabricio José. 20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais: 1967 a 1986. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte Escola de Belas Artes /UFMG, 2011.

Dessa forma, sua experiência pessoal e profissional contribuiu para o planejamento e ampliação do repertório artístico cultural sulino. Malagoli teve importante atuação na área da educação, cultura e na formação de novas gerações de artistas. Seu trabalho fundamentou-se entre os campos da educação, dos museus e do sistema das artes.

Ouso afirmar que conheci mais sobre Ado Malagoli a partir de conversas com sua esposa Ruth Mesquita Malagoli, no ano de 1998, quando participamos do grupo de mediadores voluntários da Associação de Amigos do MARGS. Ruth era categórica em seu empenho para preservar a memória e a história dos feitos de seu marido, falecido dia 4 de março de 1994, aos 88 anos. Batalhou para agregar ao nome do museu, o nome do fundador e primeiro gestor, que, em 1997, por decreto do governador, passou a denominar-se Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Ruth faleceu em 13 de setembro de 2015 aos 101 anos. No início dos anos 2000, desempenhou a atividade de mediação com o público visitante, recebendo escolas e outros grupos, bem como, realizou palestras no museu para contar um pouco da história que vivenciou ao lado de Ado Malagoli. Proporcionou oportunidades de conversas informais acontecidas no museu ou em sua casa para contar sua trajetória de vida quando incentivou os passos do marido, tanto no trabalho institucional na cultura como na carreira de professor no Instituto de Artes da UFRGS e como artista.

“Conheci Malagoli em 1947, na Sociedade Brasileira de Belas Artes, onde eu costumava ir à noite, após meu trabalho, desenhar modelo vivo. Aluna da ENBA frequentava essa disciplina por apenas meia-hora, meu espaço para lanche. No ano seguinte nos casamos” (Malagoli, 2005, p. 99).

No final dos anos 1990 e primeira década dos anos 2000, Ruth Malagoli esteve empenhada em manter viva a memória de Ado Malagoli, ao rememorar acontecimentos vividos que interpenetravam a vida e a história do casal, com a cultura e a arte do Rio Grande do Sul. Por conseguinte, foi possível fazer uma alusão aos escritos de Regina Abreu (1996), pois suscita o debate para pensarmos sobre memória e consagração. Abreu (1996) citou o empenho de Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida, viúva de Miguel Calmon du Pin e Almeida, quando almejou

imortalizar o marido. Para tanto, realizou uma doação ao Museu Histórico Nacional (MHN) no ano de 1936, de objetos pertencentes a sua família. As duas viúvas estiveram comprometidas na salvaguarda da memória de seus maridos, com preocupações distintas, mas que traduziram a intenção de imortalidade. Em ambas as situações, “A linguagem engendra o invisível, permitindo que os indivíduos se comuniquem reciprocamente com os seus fantasmas e impondo a convicção de que o que se vê é apenas uma parte do que existe no espaço e no tempo” (Abreu, 1996, p. 39).

Dito isso, reitero a importância de Ruth Malagoli na construção da memória do marido e na sua imortalização. Porém, vale ressaltar os riscos, de ao escrever a história do MARGS e da atuação de seu primeiro diretor, mitificar o personagem a ponto de o museu se confundir com a pessoa.

Sendo assim, para fugir dessa armadilha, Christina Helfensteller Balbão e Alice Ardohain Soares são nomes que não podem ser esquecidos. O capítulo 2.3 está destinado à essas duas precursoras. Dito isso, apresento pinceladas do contexto histórico que antecedeu a criação do MARGS, com a concepção de uma Divisão de Cultura e uma Diretoria de Artes, os respectivos decretos de fundação acontecidos no ano de 1954 e os principais agentes envolvidos.

Conforme Michel de Certeau (1982) a pesquisa historiográfica enuncia a articulação entre lugares de produção socioeconômica, política e cultural. Na qual, uma topografia de interesses pode ser delineada ao organizar documentos, indicar questionamentos e elaborar argumentações. Assim, apresento a história do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) ao conectar tempos e espaços, junto ao contexto da criação do museu, justificada após a formação de uma Divisão de Cultura e uma Diretoria de Artes.

Ademais considero importante observar que a institucionalização e a sua difusão estabeleceram o processo de construção de uma história, permeada pela identificação dos participantes. O sistema de artes no Rio Grande do Sul foi sendo construído a partir da produção de preceitos culturais, políticos e econômicos. Por conseguinte, a partir de análise documental assinalo que no ano de 1953, José Mariano de Freitas Beck⁶⁰ recebeu o convite do Governador General Ernesto

⁶⁰ Dr. José Mariano de Freitas Beck. Advogado, trabalhou na Secretaria de Educação e Cultura de 1953 a 1956. Durante sua gestão criou a Divisão de Cultura com seus departamentos de Ciências, Letras e Artes.

Dornelles para o cargo de Secretário de Educação e Cultura, este foi aceito mediante a condição de realizar uma reforma no ensino e criar uma Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado⁶¹.

Desde então, Beck nomeou uma comissão formada por Moisés Vellinho, escritor e intelectual, Tasso Corrêa, Diretor do Instituto de Belas Artes, Engenheiro Luiz Leseigneur de Faria, professor e diretor da Faculdade de Engenharia da UFRGS, Irmão José Otão, Reitor da PUCRS e Dante de Laitano, Diretor do Museu Júlio de Castilhos. Expôs suas ideias e solicitou a criação da Divisão de Cultura “[...] contendo órgãos especializados em Ciência, Letras e Artes⁶²” (Beck, 1986, p. 9). Transformadas em projeto de lei, foram apresentadas ao governador e encaminhadas para a Assembleia Legislativa, onde foram aprovadas com algumas restrições, principalmente a de não ter corpo funcional estável, apenas contando com cargos eletivos em comissão⁶³. Nas palavras de Beck: “Convidei de início, para a diretoria de Arte, o Ângelo Guido, que não pode aceitar por motivos de saúde e [...] indicou o professor Ado Malagoli⁶⁴, grande pintor e com experiência em museologia. E foi uma beleza!” (Beck, 1986). Para o departamento de Ciências, Beck convidou o Padre Balduíno Rambo, jesuíta, professor e pesquisador do Museu de Ciências do Colégio

⁶¹“Esta Secretaria tinha o nome de Educação e Cultura, mas só tratava dos assuntos educacionais, e o fazia muito bem. Em matéria de cultura tinha apenas três órgãos: a Biblioteca Pública, o Teatro São Pedro e o Museu Júlio de Castilhos, que funcionava precariamente pelas próprias instalações. O governador Gen. Ernesto Dornelles nomeou-me e deu-me plena liberdade. Fui o primeiro funcionário da Secretaria de Educação a chegar a Secretário de Estado. Tinha sido chefe de gabinete do Dr. Francisco Brochado da Rocha; Diretor Geral do Prof. Luiz Sarmiento Barata; Membro do Conselho Estadual de Educação. Estava, portanto, muito familiarizado com os assuntos da Secretaria. Este fato fazia com que eu sentisse a necessidade de criar a Divisão de Cultura” (Beck, 1986, p. 8).

⁶²“Na Diretoria de Ciências foram criados na ocasião o Instituto de Estudos Científicos e Filosóficos, o Instituto de Tradição e Folclore, integrado ao Museu Júlio de Castilhos, e o Museu Histórico Farroupilha. Foram esses os órgãos iniciais da Diretoria de Ciências. A Diretoria de Letras ficou com o Instituto Estadual do Livro, a Biblioteca Pública - que já existia e foi integrada — e a Biblioteca Pública Infantil. Subordinados à Diretoria de Artes, estavam o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Teatro São Pedro e a Discoteca Pública. Mais tarde criou-se também o Arquivo da Palavra, que chegou a funcionar e que não sei que rumos tomou” (Beck, 1986, p. 9).

⁶³ “Ponderei à comissão que se despreocupasse com o problema político, inclusive porque nós estávamos vivendo na época uma disputa política acentuada. Esta comissão começou a funcionar e ofereceu um projeto que, com pequenas modificações, eu submeti na ocasião a outros intelectuais gaúchos, consultando e ouvindo opiniões antes de levar o já então anteprojeto ao governador. Para criar a Divisão de Cultura, não foi fácil, na Assembleia, convencer as Bancadas de Oposição [...]. Em meio aos trâmites do projeto, eu fui transigindo tudo para a criação da Divisão, inclusive porque não havia permissão para criação dos cargos necessários, mas somente cargos em comissão. Finalmente o projeto foi aprovado, tal como a Comissão o havia previsto. Divisão de Cultura com três departamentos: Ciências, Letras e Artes” (Beck, 1986, p. 9).

⁶⁴ “O professor Malagoli foi um grande colaborador, foi o pai do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Graças a ele, à sua competência e dedicação e, especialmente, à sua probidade, o Museu começou a funcionar” (Beck, 1986, p. 9).

Anchieta e para a diretoria de Letras, Sarmiento Barata, naquele momento um jovem que estava se lançando (Beck, 1986).

Através da Lei nº 2.345 (Rio Grande do Sul, 1954b), a Divisão de Cultura foi criada e continha diretorias de ciências, letras e artes. A Diretoria de Artes, previu a criação de um Museu de Arte do Estado considerado “[...] como organismo necessário à preservação e divulgação do nosso patrimônio artístico e cultural” (Histórico [...], 1976, p. 3). O professor Enio de Freitas e Castro⁶⁵ já integrava a comissão como representante do professor Tasso Corrêa⁶⁶ e foi indicado por Mariano Beck para a direção da Divisão de Cultura, assumiu após entendimentos e aprovação do governador. Por sua vez, Ado Malagoli recebeu as incumbências de diretor da Diretoria de Artes, bem como a designação de organizar, institucionalizar e dirigir um museu de arte.

Sendo assim, o MARGS foi criado no dia 27 de julho de 1954 pelo decreto estadual nº 5065 (Rio Grande do Sul, 1954a). Naquele momento, ainda não tinha uma coleção de obras e nem uma sede própria. A previsão de ocupar o *foyer* do Theatro São Pedro⁶⁷ em Porto Alegre recebeu o apoio de Dante Barone, administrador do Theatro e entusiasta da cultura. Conforme Beck:

Para instalar o Museu de Arte, pensamos em um ambiente condigno e acessível a todos. No antigo “Foyer” do Teatro São Pedro funcionava a Diretoria de Estatística Educacional. Pensamos em colocar ali um órgão mais de acordo com as finalidades do prédio. Além disso, a Diretoria de Estatística Educacional funcionava em espaço exíguo para sua aparelhagem (Beck, 1986, p. 9).

A primeira ideia foi de reunir as obras de arte que estavam sob a tutela do Estado, isso não foi muito fácil, pois houve resistência por parte de algumas das secretarias. O governador Ernesto Dornelles, entregou à Divisão de Cultura algumas das obras que estavam no Palácio Piratini. Por sua vez, Ado Malagoli, foi quem organizou a composição inicial da coleção ao reunir as obras que se encontravam em

⁶⁵ Enio de Freitas e Castro. Formado em piano pela Escola Nacional de Música, foi professor catedrático do Instituto de Belas-Artes, compositor, regente, fundador e presidente da Associação Rio-grandense de Música e fundador da Orquestra Filarmônica de Porto Alegre. “O prof. Enio Freitas e Castro, à testa da Divisão de Cultura, deram tudo de si. Foi a grande figura daquele momento, infelizmente hoje falecido e esquecido nesse seu trabalho” (Beck, 1986, p. 9).

⁶⁶ Ver Simon, 2003; Ramos, 2007.

⁶⁷ O prédio foi inaugurado em 27 de junho de 1858 e em 1862 tornou-se patrimônio público. O Theatro São Pedro é reconhecido não só pelo patrimônio histórico, mas também por ser o teatro mais antigo de Porto Alegre, uma referência artístico cultural. Para mais informações: <http://www.teatrosapetro.com.br/>.

instituições estaduais e para tanto, contou com doações e aquisições provenientes de recursos públicos. O Theatro São Pedro não estava em boas condições de conservação e necessitava de restauro, Ado Malagoli orientou uma reforma no *foyer* para que pudesse se transformar em um espaço para receber exposições. Apesar disso, a primeira exposição aconteceu em setembro de 1955, antes mesmo da inauguração oficial do museu e será mais bem explicitado no subcapítulo 2.4 desta tese.

Nesse momento, é oportuno chamar a atenção para os agentes participantes deste processo de criação tanto da Divisão de Cultura, quanto da criação do MARGS, pois a pesquisa intencionou trazer à tona esses profissionais que se debruçaram no projeto para fazer acontecer as mudanças no sistema da arte do Rio Grande do Sul, em um primeiro momento foi possível identificar uma composição predominante masculina.

Embora muitas mulheres preconizaram a construção do campo dos museus, a narrativa histórica ainda está em construção, e esta tese pretende contribuir para explicar como a atuação feminina foi importante. Conforme (Faria; Silva, 2020), é imperativo realizar pesquisas para evidenciar o envolvimento de mulheres profissionais nos museus brasileiros.

Aliada a outros pesquisadores, tais como Brulon, 2019; Costa, 2005; Faria, 2017; Faria; Silva, 2020; Ferrari, 2018, convido à compreensão dessas agentes no campo dos museus que também pensaram os preceitos pedagógicos na relação com o público. Destarte, na reflexão que me proponho, sinalizo os nomes de Alice Soares e Christina Balbão, sobretudo Balbão, pois teve um papel importante, ao lado do diretor, para concretizar as primeiras exposições e impulsionar as aquisições iniciais do museu, bem como, foi considerada a funcionária que mais tempo trabalhou no museu.

2.3 Christina Balbão e Alice Soares – agentes precursoras

Imagem 4 - Christina Balbão (direita) com Alice Soares na Rua dos Andradas (1947)



Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Como pesquisadora, acredito que seja fundamental me posicionar diante de um leque de conceitos, considerações e problematizações em uma perspectiva plural e integradora, na qual assumo compromisso de, ao mencionar as gestões do MARGS, também pesquisar para além das direções. Nesse sentido, é basilar fazer referência às artistas e professoras, Alice Ardohain Soares e Christina Helfensteller Balbão, consideradas as primeiras servidoras, que junto com Ado Malagoli, deram início aos trabalhos no museu como assistentes técnicas. Alice atuou no museu somente nos primeiros tempos⁶⁸, pois foi sua opção dedicar-se à carreira artística e ao ensino da arte.

Para o Professor Círio Simon (2005) o MARGS é parte integrante de um projeto civilizatório do Rio Grande do Sul. Nas suas palavras: “Uma civilização se constrói com instituições e não com organizações. Para ser uma instituição, necessita ter referências permanentes e continuadas com a sociedade na qual ela deseja criar corpo” (Simon, 2005, p. 174). Simon foi aluno de Ado Malagoli e de Christina Balbão.

⁶⁸ Não há registros do tempo exato em que Alice Soares trabalhou no MARGS. Sabe-se do seu trabalho para a organização das primeiras exposições.

Quando estudante costumava ir ao MARGS e muitas vezes também visitava a reserva técnica auxiliado por Balbão. Até hoje a considera a primeira mediadora do museu, muito antes que fossem atribuídos a esse cargo qualquer tipo de nomenclatura.

Encontrei uma entrevista concedida por Christina Balbão sobre Alice Soares (2005a). Consta que as duas se conheceram no IBA e juntas atuaram na consolidação do ensino superior de arte em Porto Alegre; participaram da criação do MARGS e da Escolinha de Arte da UFRGS, onde, enquanto Alice ensinava desenho, Christina contava histórias para as crianças. As amigas viajaram para Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Paris⁶⁹, entre outras cidades, na companhia de amigos que tinham em comum, para assistir apresentações de música, teatro e ver exposições. Um fato marcante foi a visita a Pietro e Lina Bo Bardi⁷⁰, em 1951, no MASP, quando assistiram a inauguração da TV na cidade de São Paulo. Prestigiaram os acontecimentos ocorridos em Porto Alegre, ao priorizar a vida cultural e com isso marcaram suas contribuições para que a cidade se transformasse em uma referência cultural (Balbão, 2005a)

Christina Helfensteller Balbão⁷¹ nasceu em Porto Alegre no ano de 1917 e faleceu na mesma cidade em 2007, aos 90 anos. No ano de 1933, com 16 anos iniciou

⁶⁹ Também assistimos em Paris a um espetáculo de teatro que homenageava os países bascos. Em outra ocasião, visitamos os bastidores da Ópera de Paris, num espetáculo comemorativo de aniversário (Balbão, 2005a).

⁷⁰ Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, junto com Assis Chateaubriand foram os idealizadores do MASP SP. "Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália, 1900 - São Paulo, Brasil, 1999). Museólogo, crítico e historiador da arte, jornalista, marchand, colecionador e professor. [...] Bardi conheceu Lina Bo (1914-1992), arquiteta nascida em Roma. Casou-se com Lina em 1946. Com ela partiu para o Brasil nesse mesmo ano, trazendo sua coleção de obras de arte e artesanato e sua biblioteca. Com esse patrimônio, organizou no país uma série de mostras. Em novembro, realizou, no Ministério da Educação e Saúde, uma exposição de pintura italiana antiga. Nesse evento, conheceu o jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968), que manifestou a intenção de criar no Brasil um museu de arte e convidou Bardi para dirigi-lo. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) foi inaugurado em outubro de 1947, ocupando a sede dos *Diários Associados*, na rua 7 de Abril, em São Paulo. De 1947 a 1953, Bardi realizou uma série de viagens à Europa para escolher e adquirir as obras que formariam a pinacoteca do Masp. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa83/pietro-maria-bardi>.

⁷¹ Filha do português Antônio Martins Balbão e da alemã Emília Helfensteller Balbão. Moravam no centro da cidade, na Rua Coronel Fernando Machado, relativamente perto do Instituto de Artes da UFRGS e do MARGS, locais em que Christina viria a trabalhar anos depois. O projeto da casa era de seu pai, marceneiro, que a construiu em 1913, adaptando as salas para a profissão de sua esposa; a mãe de Balbão era chapeleira e, conforme relato da sobrinha Glecia Balbão Oliveira, a casa possuía uma vitrine na fachada, pois era utilizada como loja e ateliê (Ferrari, 2018, p. 16). Vale mencionar que esta casa fez parte da 8ª Bienal do Mercosul, denominada de Casa M. Segundo a curadora assistente da Bienal, Fernanda Albuquerque, o nome Casa M (de Mercosul) pretendeu dar ênfase ao seu caráter de casa, de local de integração e recepção, de situação doméstica, aberta e informal. Na programação estavam previstas atividades voltadas ao público em geral e do meio artístico, como conversas, debates e workshops, entrevistas com artistas da 8ª Bienal do Mercosul, pocket-shows e mostras audiovisuais, além de ações especiais oferecidas à vizinhança. A Casa M teve uma sala de leitura, um espaço

seus estudos na Escola de Artes Plásticas⁷²; no segundo ano do curso, em 1936, a escola passou por uma mudança estrutural e passou a fazer parte da Universidade de Porto Alegre (UPA), como Instituto de Belas Artes – IBA. Balbão teve aulas com Ângelo Guido, João Fahrion, Benito Manzon Castañeda e José Lutzenberger. Após diplomar-se em pintura, em 1938, iniciou o curso de escultura, tendo como professor e fundador do curso, Fernando Corona; ainda em 1939, foi convidada pelo professor para ser assistente da cadeira de escultura. Concluiu os estudos no ano de 1942.

Ávida por aprender, realizou curso de aperfeiçoamento na cidade de Buenos Aires, Argentina com o escultor Horácio Juárez⁷³. Mais tarde de volta a Porto Alegre e ao IBA, foi titular na cadeira de desenho. Com seu trabalho, participou da formação de diversas gerações de artistas gaúchos. Trabalhou como professora até o ano de 1987, quando teve sua aposentadoria compulsória. Viajou muito pelo Brasil e exterior para conhecer artistas, museus, escolas e instituições de arte e foi responsável por organizar viagens de estudo com os estudantes para São Paulo e Rio de Janeiro. Conforme Ferrari (2018), no ano de 1944, passou a ser instrutora de ensino superior, nome da função dada aos professores subordinados aos catedráticos. A imagem 5 mostra a sua ficha Cadastral como professora titular no Instituto de Artes:

experimental de exposição (Vitrine), ateliê, área de convivência e ambientes para projeção de vídeos e debates. O Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul promoveu, na Casa M, cursos de formação para professores e oficinas voltadas à arte-educação. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/8-bienal-do-mercosul-inaugura-casa-m>.

⁷² Em 1910, foi fundada a Escola de Artes Plásticas.

⁷³ Para mais informações: <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/grabado/horacio-juarez>.

Imagem 5 - Ficha Cadastral – professora titular no Instituto de Artes

INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL
Seção de Pessoal

NOME (por extenso) Christina Helfensteller Balbão
 FILIAÇÃO: Antonio Martins Balbão - Emilia Helfensteller Balbão
 DATA DO NASCIMENTO: 17 de janeiro 1917 Cidades: Porto Alegre
 ESTADO: Rio Grande do Sul Estado Civil: solteira
 NOME DO CONJUGE:

RESIDÊNCIA: Cef. FERNANDO MACHADO, 573
 DIPLOMA (s) QUE POSSUI: ARTES PLÁSTICAS (PINTURA 1938 - ESCULTURA 1942)
DIDÁTICA DA DESENHO (1954) - DIPLOME D'ÉTUDES FRANÇAISES (UNIVERSIDADE
 ESTABELECIMENTO (s) POR ONDE SE DIPLOMOU: INSTITUTO DE BELAS ARTES - RJ Sul
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA do RJ do Sul - Associação de Culturas Europeas - Brasília
 ANO (s) EM QUE SE DIPLOMOU: 1938 - 1942 - 1954 - 1957

DEPENDENTES:

nome	Parentesco	Data nascimento

DADOS BIográficos: PROFESSORA DE DESENHO - ingressor no
magistério por concurso, realizada em 1939; Secretária de
Educação e Cultura do Estado (classificada em terceiro lugar)
 Foi nomeada PROFESSORA EFETIVA DE PRIMEIRA ENTRADA em 13-7-1940
 OBTENÇÃO DELO. CARGO de PROFESSOR AUXILIAR NO INSTITUTO DE BELAS
ARTES do RJ do Sul, exercendo-se a 1.ª de janeiro de 1946, do
MAGISTÉRIO PRIMÁRIO (Bacala. Experimental n. FERNANDO GOMES)
 ASSISTENTE-TÉCNICO do MUSEU DE ARTE do RJ do Sul, desde 1954
 EXCURSÕES CULTURAIS ao URUGUAY, ARGENTINA e FRANÇA
 EXPOSIÇÕES COLETIVAS, em viagens de estudos: Bahia e Minas Gerais
 CURSO INTENSIVO com o escultor HORACIO IVAREZ, Buenos Aires,
 Obteve medalhas de BRONZE (1943) e PRATA (1953) nos 3.º e 4.º
Salões de escultura de PRATA (1953) Salão de Belas Artes do RJ do Sul
de PRATA (1953) Salão FRANCISCO LISBOA
 3.º PRÊMIO - FESTIVAL de Bento Gonçalves (1953)
 3.º PRÊMIO - V Salão Câmara Municipal, Palácio (1958)
 1.º PRÊMIO - ABOLIÇÃO - VI Salão "....." "....." (1959)
 Eleita para artistas ou indicada pelo Instituto de B. Artes, participando
 como membro de (Se este espaço não for suficiente utilize folha avul
 para de diversos salões realizados na capital, desde 1951.

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Christina Balbão participou de salões acadêmicos e exposições que foram promovidos pelo IBA. Os salões por muitos anos foram considerados um ritual de passagem para o reconhecimento no campo da arte, pois a premiação legitimava e ampliava a visibilidade sobre o artista, além de ser um meio de divulgação e exposição da arte para o público (Krawczyk, 1997). Em determinados momentos da história foi uma consagração com poucas chances de ser legada para as mulheres. Nessa direção, Rosane Vargas (2013), ao analisar a participação das mulheres nos Salões de Arte, constatou que no ano de 1939 o 1º Salão de Belas Artes⁷⁴ em Porto Alegre aconteceu cinco anos após a implementação do voto feminino no Brasil e pode ser visto como mais uma conquista obtida.

A artista, posteriormente, recebeu medalhas no 3º Salão de Belas Artes em 1943, onde expôs cinco esculturas em gesso, quais sejam: *Moça em Repouso*, *Veterano do Paraguai* (imagem 6), *Preta Velha*, *Velha de Lenço* e *Moça Posando*.

⁷⁴ Krawczyk (1997); Vargas (2013).

Recebeu a medalha de bronze na categoria escultura. No 4º Salão em 1953, Christina apresentou três esculturas em gesso: *Meu Tio*, *Guri* e *Jovem* e foi condecorada com medalha de prata na categoria escultura. Os salões continuaram acontecendo, foram ao todo nove edições, mas Christina a partir do 5º passou a fazer parte do júri e assim não inscreveu mais obras.

Imagem 6 - Veterano na Guerra do Paraguai, 1941



Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Mais recentemente, no ano de 2007 foi a artista homenageada por ocasião da primeira edição do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, reconhecimento recebido ainda em vida. Em depoimento, a artista Anico Herskovits (2007), recordou o convívio com a mestra, lembrou seu espírito instigante, inquieto e provocador:

Soube no princípio do ano que ela seria homenageada por ocasião da primeira edição dos prêmios Açorianos de Artes Visuais. Nada mais justo e merecido. Duvidei, porém, que ela comparecesse. Em outras ocasiões, já havia se esquivado de homenagens. Para minha alegria, ela apareceu. O teatro todo, por longo tempo, a aplaudiu em pé. Ela nos dava, enfim, uma oportunidade de lhe mostrar o quanto era querida e o muito que havia representado (representa ainda) para tantos de nós. Uma verdadeira mestra.

Para mim, foi uma inspiração. Sempre pensei que, quando crescesse, gostaria de ser como ela (Herskovits, 2007).

As homenagens para Christina Balbão seguiram após sua morte. O MARGS, a AAMARGS e o Instituto de Artes da UFRGS participaram da inauguração de uma placa no saguão do museu dedicada a Balbão. Foi uma forma de agradecimento por sua contribuição e trabalho de pintora, escultora e primeira assistente técnica do museu. Além de ter sido uma funcionária dedicada ao MARGS, atuou como uma professora que formou pelo menos três gerações de artistas. Na homenagem acompanhava a nota: “Dona Christina faleceu no último dia 2, aos 90 anos, vítima de um acidente vascular cerebral” (Herskovits, 2007).

Artista e professora, Balbão atuou no MARGS, como uma das primeiras funcionárias de carreira a ter um emprego federal e um estadual. Trabalhou no museu acompanhando dezesseis gestões, sendo considerada a primeira servidora a se dedicar ao atendimento ao público no MARGS (Ferrari, 2018). Por se posicionar como uma profissional discreta, Balbão é ainda desconhecida por muitos. Portanto, este trabalho tem o objetivo de, ao evidenciar a sua história, testemunhar sua importante função. Denotar, junto de outras funcionárias, o exercício de mulheres que ultrapassaram a presença majoritária masculina na historiografia, tanto dos museus, quanto da arte e da educação. Christina empenhou-se para legitimar o espaço do museu como um espaço de aprendizado e produção de conhecimento.

Nas duas instituições trabalhou até a aposentadoria compulsória. No MARGS, seguiu realizando visitas e também participou de cursos da AAMARGS. No IBA, com Judith Flores, marcou época com seu pioneirismo, pois foram as primeiras assistentes mulheres do instituto. Balbão é considerada a professora que mais tempo lecionou na instituição e a segunda a conquistar a titulação de cátedra⁷⁵.

Christina Balbão substituiu os professores Fernando Corona e João Fahrion quando precisaram ausentar-se em virtude de estudos na Europa ou para tratamentos de saúde. Com a aposentadoria do segundo, assumiu em 1966 em definitivo, a cadeira de Desenho e Modelo Vivo, até o ano de sua aposentadoria. Vale mencionar que Christina não defendeu uma tese de cátedra, conforme fizeram Ado Malagoli e Alice Soares, mas teve seu cargo concedido pela universidade.

⁷⁵ A primeira cátedra de uma mulher foi de Alice Soares com o título *Linha, fundamento do desenho*. Defendida e publicada no ano de 1961 (Gomes, 2012).

Como viajava bastante, sempre trazia novidades, objetos para desenhar, revistas, discos, livros e o mais importante, seus relatos se tornaram referências para os alunos. Entre os anos de 1971 e 1975 Christina Balbão foi diretora do Instituto de Artes, assim como chefiou o Departamento de Artes Visuais entre 1974 e 1975 e, posteriormente, em 1983.

Christina Balbão e Alice Soares participaram de associações de artistas, como por exemplo em 1947, com alunos e professores do IBA da fundação da Associação Araújo Porto Alegre. Foram fundadoras da Escolinha de Arte com um grupo de professoras⁷⁶ que em 1959 criaram a Associação Cultural dos Ex-Alunos do IA UFRGS.

Alice Ardohain Soares nasceu em Uruguaiana RS no ano de 1917⁷⁷ e faleceu em Porto Alegre em 2005. Era espirituosa, discreta e elegante; seu primo Dorival Caymmi dedicou dois de seus poemas a Alice. Iniciou como professora no IBA em 1945, dois anos após sua formatura. No ano de 1947 diplomou-se em escultura, com aperfeiçoamento concluído em 1949. Fez parte de uma geração de mulheres que se dedicaram à arte profissionalmente. Mencionou em relatos a importância das aulas de desenho e que aconteciam somente em dois anos do curso, portanto com o apoio do professor João Fahrion conseguiram ampliar para os quatro anos do curso. “Eu própria lutei por isso, quando com o tempo fui adquirindo certa força de palavra no Instituto. O desenho é uma base para tudo, para a pintura, para a escultura, oferece tantos caminhos” (Soares *apud* Brites, 1998, p. 50). Em seu currículo consta a presença na I Bienal de São Paulo em 1951, participou com desenhos, integrando a representação local. Sobre essa participação Alice contou que:

Nós estávamos praticamente desligados de São Paulo em termos de arte. Mas alguém de lá, que já não me recordo o nome, lembrou de que existia Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e que já havia gente trabalhando no sentido de produzir arte. Nós fomos procurados por essas pessoas. A partir de algumas indicações, eles formaram um grupo, do qual eu também fiz parte. Entrei como desenhista na 1ª Bienal de São Paulo (Brites; Gomes, 2017).

⁷⁶ Christina H. Balbão, Alice Soares, Alice Brueggemann, Lygia Rothmann, Leda Flores, Rubens Cabral, Fernando Corona, Ângelo Guido, Ado Malagoli.

⁷⁷ O pai de Alice, Dr. Deodoro Soares, formou-se aos 23 anos, em Salvador. Como veterinário, instalou-se no Rio Grande do Sul. Nasceu em Uruguaiana, era a filha mais velha de um segundo matrimônio. A família era muito unida, mesmo morando longe (Balbão, 2005a).

Alice Soares tornou-se referência como desenhista, pintora e professora. Enfatizou destaque para uma pessoa que não gostava de aparecer, mas realizava um trabalho primordial e tinha muita segurança e certeza no que fazia. Referindo-se a Christina Balbão, comentava: “Quando percebia a capacidade de alguém para entrar no caminho da arte, era notável o que Christina conseguia, com sua orientação” (Brites, 1998, p. 50). Considerava a artista, amiga e colega um verdadeiro alicerce, uma pessoa sobre quem nunca vai se dizer o bastante.

A formação oferecida no IBA estava baseada nos modelos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA), considerada como matriz para o ensino das artes no Brasil. Desta forma, ofertava um currículo que possibilitava uma formação com professores⁷⁸ altamente considerados em suas áreas, muitos deles estrangeiros, radicados no Estado. Conforme Brites e Gomes (2017), os anos 1940 e 50 foram marcados por importantes acontecimentos. O reconhecimento formal pelas instâncias federais dos cursos de Música e Artes Plásticas no IBA, acompanhou as contratações das docentes Christina Balbão em 1943 e Alice Soares em 1945.

Para Alice Soares, o IBA teve participação relevante na criação do MARGS, pois Ado Malagoli pertencia ao corpo docente do Instituto e trazia consigo experiência. Não foi nada fácil, mas ele conseguiu. Contou em entrevista para a organização do catálogo em comemoração aos 50 anos do MARGS, que trabalhou pouco no museu, pois já exercia dois cargos no IBA e assumir um terceiro seria muito complexo, mas a Christina Balbão ficou, foi a primeira funcionária e acompanhou diversos diretores. Mesmo que por pouco tempo, aprendeu muito, Malagoli conversava sobre o que iam fazer, seus planejamentos, gostava de trocar ideias. Trabalharam muito para as primeiras aquisições e para descobrir colecionadores em Porto Alegre. Foi um período de efervescência (Soares, 2005).

Nos anos 1950 ainda eram poucas artistas mulheres profissionalizadas, Alice Soares já dividia ateliê com a Alice Brueggemann, espaço no qual recebia visitas de

⁷⁸ Dentre estes professores estavam Ângelo Guido Gnocchi (Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, Brasil, 1969), Luiz Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1885 — Porto Alegre, Brasil, 1964), Benito Manzon Castañeda (Cádiz, Espanha, 1885 – Porto Alegre, Brasil, 1955). A eles agregou-se Fernando Corona (Santander, Espanha, 1895 – Porto Alegre, Brasil, 1979) e Joseph Franz Seraph Lutzenberger (Altötting, Alemanha, 1882 — Porto Alegre, Brasil, 1951). Associemos a estes João Fahrion (Porto Alegre, Brasil, 1898 – 1970) e Ado Malagoli (Araraquara, Brasil, 1906 – Porto Alegre, Brasil, 1994), pintor reconhecido, com domínio de áreas pouco comuns entre nós, como a museologia e o restauro. Assim, a formação no IBA estava fundada na absoluta valorização do ofício técnico e na estrita obediência aos cânones da arte acadêmica (essa expressão, entendida aqui, como tendo o predomínio do desenho enquanto base e o princípio do bem fazer técnico) (Brites; Gomes, 2017, p. 378).

pessoas interessadas por arte, colecionadoras ou não, onde aproveitavam para aprender mais sobre arte e as artistas. Espaço organizado como ARCA (A - Alice Soares; R - Rubens Cabral; C - Carlos Fabrício Soares; A - Alice Brueggemann)⁷⁹. Malagoli apresentou ideias de organizar grupos e reuniões, assim, os ateliês se tornaram núcleos de trabalho e comercialização de obras.

Em 1964, Alice Soares foi uma das fundadoras da Escolinha de Arte da UFRGS⁸⁰, inspirada na Escolinha de Arte do Brasil⁸¹. Uma instituição criada nos anos 1960 e propagada por Augusto Rodrigues⁸², que visava atender o público de crianças e adolescentes, sem oportunidades nas instâncias formais de artes. As experiências são consideradas relevantes para o ensino da arte e deste grupo surgiu a Associação dos Ex-alunos do Instituto de Artes, da UFRGS.

Na primeira metade do século XX, não estava nas previsões a profissionalização e a atuação pública das mulheres, nem mesmo nas artes, que poderiam ser consideradas por alguns como um adorno. Porém com as mudanças no pós-guerra, notáveis transformações modificaram tanto as posições, como as regras sociais, a exemplo, a profissão artista, que inexistia até a década de 1940, tomava posição frente às contingências da época em uma multiplicidade de orientações como pintora e escultora, acompanhava o magistério e a atuação cultural (Brites; Gomes, 2017).

⁷⁹ Esse famoso ateliê, 19 na Rua Riachuelo, nº 1450, a poucos passos do Instituto de Artes, não só acomodou as expectativas profissionais dos seus usuários, como também abriu espaço para a criação de grupos articulados a partir de projetos (Brites; Gomes, 2017).

⁸⁰ ALVES, Flávia Camargo Leal. Escolinha de arte da UFRGS (1960-2011): história, fundamentos e ressonâncias com o Movimento Escolinhas de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação. Dissertação de Mestrado, 2018.

⁸¹ A Escolinha de Arte do Brasil (EAB), foi criada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues (1913 - 1993), da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim (1921) e da escultora norte-americana Margareth Spencer (1914). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao209047/escolinha-de-arte-do-brasil-eab>.

⁸² “Augusto Rodrigues (Recife, Pernambuco, 1913 - Resende, Rio de Janeiro, 1993). Educador, pintor, desenhista, gravador, ilustrador, caricaturista, fotógrafo, poeta. [...] Nas diversas atividades artísticas de Augusto Rodrigues, pode-se apontar como característica comum a permanente preocupação com a função da arte. Defende ser esta a forma pela qual a cultura se manifesta mais significativamente, daí a importância de difundi-la. A criação da Escolinha de Arte do Brasil - primeira do gênero no país - é um exemplo do empenho de Rodrigues em renovar os métodos da educação artística para crianças e adultos. Com base nas ideias do historiador e crítico de arte Herbert Read (1893 - 1968), procurou incluir, no processo de ensino, pesquisas poéticas que estimulassem a criança a desenvolver sua própria singularidade. Essa iniciativa tornou-se importante referência para o desenvolvimento da arte-educação no Brasil”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2466/augusto-rodrigues>.

Conforme Armindo Trevisan (2000), poucos museus entrelaçaram o seu destino a uma instituição como o MARGS, referindo-se à forte ligação com o Instituto de Belas Artes. Um museu que nasceu com um caráter eminentemente educativo. Idealizado por um professor, Ado Malagoli, que junto a outros professores do IBA, como exemplo de Ângelo Guido e Christina Balbão pensaram estratégias de aproximação dos públicos com as obras a partir das exposições, palestras e conversas realizadas no museu ou em cafés da cidade de Porto Alegre, bem como de outras urbes visitadas.

Os encontros nos cafés eram compreendidos como espaço para trocas de ideias e aprendizagens, além de serem relacionados como ambientes de formação de públicos para o museu. Segundo Balbão, esses momentos foram imperativos. Na Rua da Praia (Rua dos Andradas), esquina com a Rua do Rosário (Rua Vigário José Inácio) havia um café muito frequentado por Malagoli. Lá ele fazia “[...] amizade com médicos, advogados e outros frequentadores. Naqueles encontros, Malagoli ia despertando o interesse pela arte, aquele cafezinho era muito eficiente. Os amigos que ele atraiu foram futuros visitantes do museu” (Balbão, 2005b, p. 49). Malagoli adquiriu esse hábito no Rio de Janeiro, pois era muito comum aos estudantes da ENBA reunirem-se nos cafés Gaúcho, Amarelinho ou Vermelhinho, no centro da cidade. Costume de encontros de artistas, boêmios, literatas, escritores, políticos e estudantes.

Ademais, conforme depoimento de Alice Soares (2005), Malagoli incentivava a organização de grupos de artistas, nesse sentido, o ateliê que dividiu com Alice Brueggemann, além de espaço de trabalho e criação, foi um ponto de reunião de artistas, colecionadores e apreciadores. Ambiente para conversas sobre arte, artistas, exposições, como forma de divulgar e apresentar aos públicos esse conhecimento, ao mesmo tempo em que acontecia uma ampliação de repertório, pois o assunto se estendia para literatura, música, teatro e dança. Na vida cultural marcavam presença em concertos, apresentações e vernissages, não somente em Porto Alegre, mas também em outras cidades para as quais viajavam a lazer e experimentações, estudos e apreciação de exposições, por exemplo (Soares, 2005).

Outro destaque foram os *vernissages*, no MARGS sempre muito concorridos. Christina Balbão lembrou do primeiro *vernissage* com coquetel, na exposição da artista Regina Scalzilli Silveira⁸³ que teve duas inaugurações, uma no fim da tarde com

⁸³ Para mais informações: <https://reginasilveira.com/>.

críticos de arte e jornalistas e outra à noite, para amigos e visitantes. Christina fazia o turno da noite e ficou impressionada quando viu o chão “[...] salpicado de papezinhos de docinhos e salgadinhos. Daquilo não me esqueci, me chocou. A gente com aquela fé na arte e a sala do museu salpicada de papezinhos” (Balbão, 2005b, p. 49).

Esses depoimentos corroboram as experiências vivenciadas por Christina Balbão e agregam valor a mais uma homenagem recebida no ano de 2017, por ocasião do centenário de seu nascimento (Medeiros, 2017). No ano de 2018 aconteceu o processo de doação da coleção da artista para o MARGS, esta que ficava com a família, foi incorporada ao acervo do museu⁸⁴ (Ferrari, 2018), no mesmo ano em que o núcleo de documentação e pesquisa passou a denominar-se Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão⁸⁵.

Dito isso, em Porto Alegre, na década de 1940 as mulheres constituíam a maioria das estudantes do IBA, enquanto os professores eram todos homens. Nessa abordagem, quatro nomes despontaram pela qualidade de seus trabalhos e a determinação de viverem a arte. Alice Soares, Alice Brueggemann, Christina Balbão e Leda Flores, representam uma geração de mulheres consideradas pioneiras a se dedicar às artes de forma profissional, como artistas e professoras, obtiveram reconhecimento entre seus pares (Pífero, 2017)⁸⁶.

A imersão nas relações instituídas que compõem a história do MARGS, junto das proposições do método indiciário de Ginzburg (1989), sustentou os estudos para, ao acompanhar as trajetórias dessas mulheres, poder desvelar a atuação no campo dos museus, com potencialidades de aproximações com a educação.

Nessa direção, remeto-me a Durval Albuquerque Júnior (2007), pois considera a história uma viagem que conecta tempos e espaços ao interpenetrar tramas, realidades e discursos, junto a razões, sentimentos e perspectivas. E, portanto, após destacar a circulação dessas agentes⁸⁷ que se tornaram profissionais, situo na

⁸⁴ “Christina não casou e não teve herdeiros; assim, a sobrinha, Glecia Balbão de Oliveira, sua herdeira, tinha em sua residência cerca de 400 obras e sua intenção era preservá-las. Visto que o museu possui local adequado de armazenagem, optou pela doação para garantir a manutenção da coleção” (Ferrari, 2018, p. 10).

⁸⁵ Não foi encontrada uma data precisa e nem um documento escrito, somente a informação que a mudança de nome foi durante o contexto da doação.

⁸⁶ Existiram outras mulheres, mas a reportagem destacou estas quatro mulheres para citar uma exposição organizada para homenageá-las (Pífero, 2017).

⁸⁷ Esses(as) agentes possuem formações em outros campos, e suas atuações no campo dos museus são de grande influência, uma vez que o compartilhamento de seus domínios e a proposição de estratégias embasadas em suas aptidões contribuem para que novas questões circulem, promovam rupturas e se consolidem (Faria; Silva, 2022, p. 3).

sequência dois momentos que marcaram a historiografia, o nascimento do MARGGS com a primeira mostra aos públicos e a inauguração oficial na primeira sede provisória.

2.4 A primeira exposição (1955) e a inauguração oficial (1957)

Para Lisbeth Gonçalves (2004), os museus lidam com objetos culturais impregnados de sentido, e com o imaginário do público visitante. O museu de arte, por exemplo, labora com as questões que permeiam a visualidade das obras de arte e enquanto documentos plásticos, as obras integram a realidade histórica. Ademais, um dos méritos do museu é promover o conhecimento da história e da crítica de arte. Para a autora, a aproximação da coleção e da história da arte está inserida num trabalho de reflexão sobre a arte do passado e do presente. “As obras e as exposições no museu transformam-se em catalisadores e difusores de sentidos que podem nortear criticamente a interpretação da exposição que se visita” (Gonçalves, 2004, p. 74).

Ao seguir esse raciocínio, a primeira exposição organizada pelo museu aconteceu um ano após o decreto de fundação, com início dia 31 de agosto de 1955⁸⁸ e foi denominada de *1º Exposição de Arte Brasileira Contemporânea*⁸⁹ (imagem 7). Sem ter um local ainda aprovado como sede e com condições de receber a mostra, foi escolhida a Casa das Molduras, considerada a principal galeria de arte na época, localizada na Rua da Praia, artéria mais movimentada do Centro da cidade. Vale dizer que “[...] durante muitas décadas foi a galeria profissional da cidade de Porto Alegre. Abrigou todo o fazer artístico do sul durante os anos 40, 50 e 60. Como o nome indica, a molduraria era a principal atividade” (Presser; Rosa, 2000, p. 132).

⁸⁸ Não há registros do tempo de duração e término da exposição, nem do número de visitantes.

⁸⁹ Essas obras fizeram parte de uma exposição no MARGGS no ano de 2021, que teve por objetivo revisitar a história de início da coleção do museu. Denominada *Resgate da exposição de estreia do MARGGS e formação inicial do acervo*. Com visitação de 11 de setembro de 2021 a 09 de janeiro de 2022, objetivou revisitar exposições acontecidas entre 1955 e 1959, correspondendo à gestão de Ado Malagoli. O MARGGS já reconsiderou essa exposição em outros momentos de comemoração, que serão mencionados no decorrer do texto no capítulo 3 nos vinte anos e no capítulo 4, nos trinta anos do Museu.

Imagem 7 - Capa do catálogo da 1ª exposição



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Como registro da primeira exposição, foi elaborado um catálogo que menciona as autoridades envolvidas: o então Secretário de Educação e Cultura – Dr. Liberato Salzano Vieira da Cunha; o Diretor da Divisão de Cultura – Professor Enio de Freitas e Castro; o Diretor da Diretoria de Artes – Ado Malagoli e as assistentes técnicas – Alice Ardohain Soares e Christina H. Balbão. Esse documento, ainda apresenta a relação dos 54 trabalhos expostos, acompanhados dos nomes dos 33 artistas brasileiros participantes. Nas palavras do texto de apresentação da primeira atividade prática então realizada pelo museu:

Ao organizar a presente exposição, a Divisão de Cultura da SEC teve em mira colocar o público rio-grandense em contato com o que se produz atualmente nos grandes centros de atividade artística do país. Pintores de várias tendências, de formação nacional, estão aqui representados, cada qual com sua linguagem própria, manifestando o seu modo de sentir diante das formas modernas de expressão da Arte. A Divisão de Cultura não afirma nem nega qualquer das soluções estéticas aqui expostas. Seu alto objetivo é contribuir, na medida do possível, para reconduzir a Arte às suas altas finalidades como expoente de cultura e civilização (MARGS, 1955).

As técnicas usadas nas obras expostas, foram, principalmente, óleo sobre tela e óleo sobre madeira. Dessas, dezenove pinturas participantes pertencem à coleção do MARGS, quais sejam: *Garoto*, 1955, Alice Brueggemann; *Natureza morta*, 1954, Alice Soares; *Marinha*, 1951 (imagem 12) e *Entardecer*, 1947, Ângelo Guido Gnocchi; *O menino do papagaio*, 1954, Cândido Portinari (imagem 14); *Menina em cor de rosa*, s.d. Caterina Baratelli (imagem 9); *Natureza morta*, 1954, Edson Motta (imagem 13); *Composição*, 1941, Emiliano Di Cavalcanti; *Barcos*, 1951, Frank Schaeffer; *Natureza morta*, 1952 e *Ilha de Jurubaíba*, 1955, Gastão Hofstetter (imagem 10); *Paisagem*, 1953, Iberê Camargo; *Natureza Morta*, s.d., João Faria Viana; *O vestido verde*, 1949, João Fahrion (imagem 15); *Passeio*, 1954, Paulo Osório Flores; *Vista de Santa Tereza*, 1954, Bustamante Sá (imagem 11); e *Ginete*, 1955, Trindade Leal. Muitas delas foram adquiridas por compra, por transferência do Palácio Piratini ou transferência da Biblioteca Pública do Estado; outras foram compradas por empresas e, anos depois, doadas ao museu (Alves, 2013, p. 81).

Imagem 8 - 1ª exposição organizada pelo MARGS



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Imagem 9 - Menina em cor de rosa (Caterina Baratelli, s.d)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 10 - Ilha de Jurubaíba (Frank Schaffer, 1955)



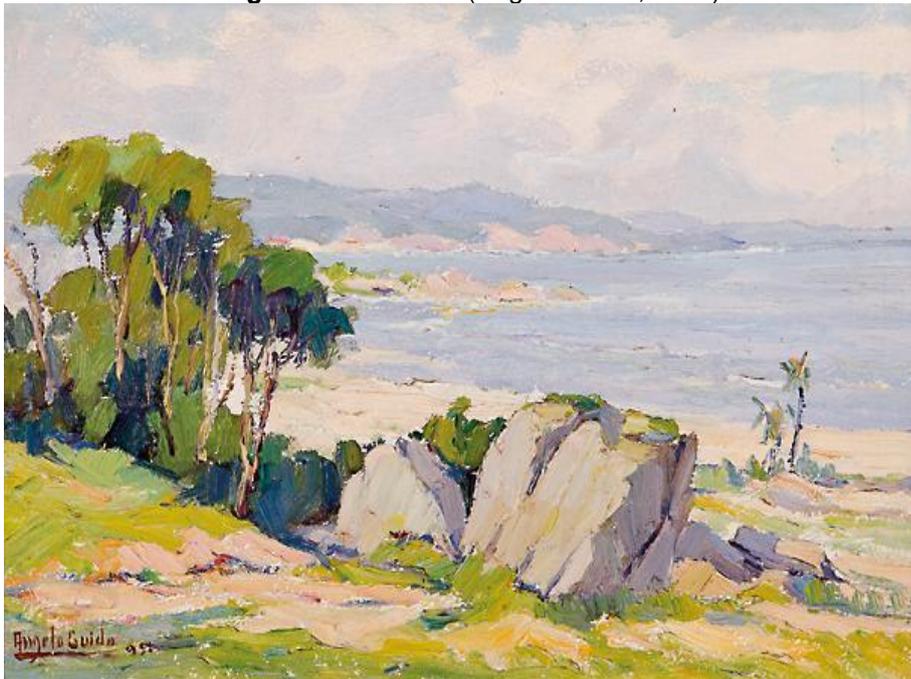
Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 11 - Vista de Santa Tereza (Bustamante Sá, 1954)



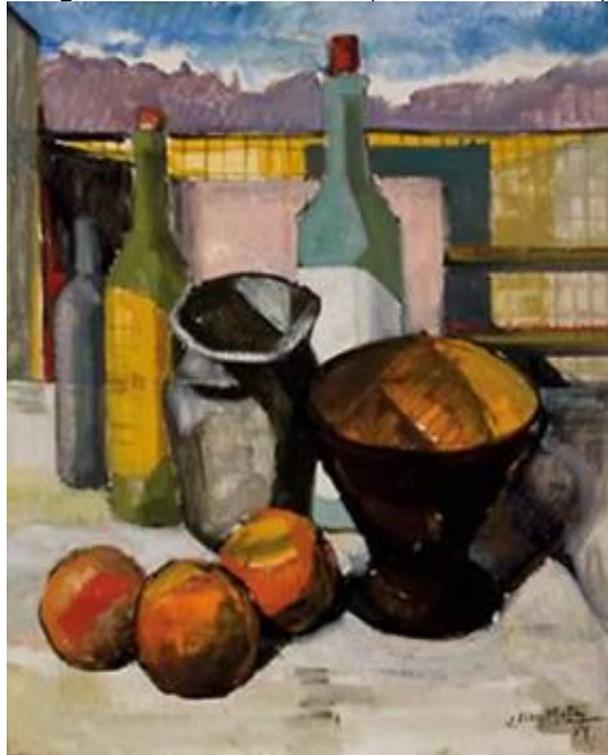
Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 12 - Marinha (Ângelo Guido, 1951)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 13 - Natureza morta (Edson Motta, 1954)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 14 - O menino do papagaio, 1954



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 15 - O vestido verde (João Fahrion, 1949)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Conforme visto, Malagoli, como primeiro gestor do museu, teve a fundamental colaboração das professoras e artistas Alice Soares e Christina H. Balbão, tanto na organização da exposição, quanto na relação com o público. Ademais, nessa primeira mostra acontecida um ano após o decreto de fundação, que Alves (2013) denominou de *certidão de nascimento do museu*, também foram exibidas obras de Ado Malagoli e de Alice Soares.

A repercussão da exposição e as informações sobre como aconteceu o processo de comunicação com o público visitante, foi registrada por críticos de arte e jornalistas, nas revistas e jornais coetâneos. O crítico de arte Carlos Scarinci⁹⁰ (1955c), comentou que a exposição vinha sendo planejada há seis meses e destacava como efeito, as possibilidades de estabelecimento de um intercâmbio mais intenso de artistas nacionais com o estado do Rio Grande do Sul. Segundo ele, com essa exposição iniciava uma nova e completamente diferente época para a cultura artística de Porto Alegre, que apresentava o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Scarinci justifica e imprime êxito ao trabalho do Professor Ado Malagoli e de suas assistentes as professoras Alice Ardohain Soares e Christina H. Balbão.

⁹⁰ Crítico de arte, graduado em Filosofia pela UFRGS, mestre em História da Arte pela USP. (Presser; Rosa, 2000, p. 126). Dirigiu o MARGS em novembro de 1964 até 1967.

De tal modo, o crítico mencionou que pintores nacionais viam o ambiente artístico sulino com desconfiança, e até desprezo. “Verdade que até agora nunca nosso Estado ofereceu-lhes alguma segurança ou mesmo simpatia” (Scarinci, 1955c, p. 58). Prosseguiu: “O gaúcho de hoje é arredo e pouco dado às sociabilidades que uma mostra de arte parece trazer incluída em sua própria intimidade” (Scarinci, 1955c, p. 58). Ademais: “O simples fato de ter sido necessário instalar esta excelente exposição na pouco adequada galeria da referida Casa das Molduras demonstra isso perfeitamente” (Scarinci, 1955c, p. 58). E mesmo que os artistas em geral desconsiderassem ou mesmo seriam arredios a esta etiqueta, pode-se dizer que pouco lisonjeira, o que afetava mesmo as relações com o sistema artístico, era a falta absoluta de um local apropriado para que as exposições pudessem acontecer.

Ainda sobre a exposição, um destaque de Scarinci foi o êxito de público, seguido das descontraídas opiniões e discussões diante dos quadros de alguns artistas. Ao considerar que o visitante não encontrou nenhuma ressonância para a sua acostumada maneira de sentir e ver a pintura. Pois, conforme o crítico:

Portinari, que é o velho cavalo de batalha tanto para as pessoas que querem defender a pintura moderna como para os que a querem arrasar, não causou grande sensação. Não pelo desvalor da obra, mas porque simplesmente sua singeleza poética nada tinha de desagradável ou de incongruente. Foi talvez o melhor quadro da exposição e o que realmente se impôs ao público (Scarinci, 1955c, p. 58).

Em consonância com essa proposta de observação dos quadros, a crítica foi intensificada: “Exposições abrem, fecham, mas muito poucas vezes deixam alguma contribuição a nossa personalidade e a nosso conhecimento” (Scarinci, 1955c, p. 58). Isso ao se referir à mostra iniciada em 31 de agosto na Galeria da Casa das Molduras em Porto Alegre, para dizer que “[...] esta não é dessa categoria. Com ela se inicia uma nova e completamente diferente época para a cultura artística de Porto Alegre. E nasce e toma corpo o MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL” (Scarinci, 1955c, p. 58).

Segundo Scarinci (1955c), no ponto de vista didático⁹¹ a exposição poderia ser vista com diferentes escolhas⁹². Em função da crítica de como cada artista elaborou sua obra, sejam elas cubistas, expressionistas ou abstracionistas, sem esquecer a importância do modo de olhar de cada visitante, de cada artista, de cada crítica, de cada ressalva. Nessa direção, para falar da organização de um Museu de Arte e de seu significado, é possível considerar que:

Um Museu tem sempre o sentido de uma síntese cultural para um povo; o Museu de Arte do Rio Grande do Sul já se apresentou bem nessa primeira tentativa de síntese de arte atual do Brasil. Pode ser que esta exposição não apresente as obras mais representativas da nossa arte, mas como esquema, como primeira tomada de contato ela não só é válida como preciosa. O Museu é, pois, uma realidade e devemos com todo o nosso esforço prestigiá-lo! (Scarinci, 1955c, p. 60).

Outrossim, Carlos Scarinci (1955b) tinha escrito sobre uma de suas conversas com Ado Malagoli, acerca da falta que fazia ter um Museu dedicado à Arte, algo que estava sendo sanado a partir da criação da Divisão de Cultura e trazia expectativas, sendo o objetivo da fundação do museu de difundir a arte em todas as suas dimensões para o povo gaúcho. Logo: “Um Museu de Arte do Rio Grande do Sul, simplesmente esse nome, sem nenhum medalhão para lhe servir de nome⁹³. Nada pomposo, nada demagógico” (Scarinci, 1955b, p. 37).

Conforme o Professor Ado Malagoli, isso aconteceria somente ao não aceitar a má arte, não permitir que seja um receptáculo de arte tendencioso e sim aberto a todas as correntes, pois – “[...] essa atitude estática que fique para os colecionadores de múmias”, muito pelo contrário a “[...] principal missão de um museu é a de difundir e apresentar a arte como um veículo ativo de educação fornecendo ao povo novas

⁹¹ O termo didático aparece muitas vezes nos textos dos jornais ou revistas, bem como nos depoimentos dos agentes envolvidos. Em minha análise compreendo como uma referência para a organização da exposição em relação aos públicos e ao papel educativo do museu, ao mesmo tempo em que percebo o uso do termo como uma preocupação de diretores e críticos. Sobre isso, Renato Rossi escreveu palavras do diretor Jader Siqueira: “[...] quando falamos em ‘didatismo’, isto significa que é necessário um treinamento de guias no museu. De pessoas habilitadas a informar os estudantes e frequentadores sobre as características das obras expostas” (Rossi, 1979, p. 52).

⁹² “O êxito público da exposição foi *remarcável*. Era interessante ver as descontraídas opiniões e discussões diante dos quadros de alguns artistas como Trindade Leal, Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Ivan Serpa etc. Principalmente diante de Ivan Serpa as discussões eram feitas com redobrado vigor, porque ali o público não encontrava nenhuma ressonância para a sua acostumada maneira de sentir e de ver pintura” (Scarinci, 1955c, p. 58, grifo próprio).

⁹³ Aqui vale esclarecer que o pedido de anexação do nome de Ado Malagoli na denominação do MARGS, aconteceu por solicitação da viúva Ruth Malagoli ao Governador do Estado, e publicado em decreto no dia 25 de julho de 1997.

ideias e amplas perspectivas para seu modo de encarar a vida de nossos dias” (Scarinci, 1955b, p. 37).

Nas palavras de Ado Malagoli:

– Nossa primeira preocupação ao começarmos os trabalhos da organização do Museu de Arte do Rio Grande do Sul foi a de atrair os artistas nacionais para o Estado. [...] Para isso, cogitamos, em primeiro lugar, organizar uma exposição de artistas brasileiros atuais tentando abranger o período da pintura que vem do impressionismo ao abstracionismo. Isto nos soluciona dois problemas num só tempo. Este de atrairmos os artistas nacionais e o de começarmos a fundar o acervo do Museu, pois compraremos as obras realmente representativas que nos forem enviadas [...]. Julgamos não precisar salientar o alcance cultural da exposição. [...] Tivemos o cuidado de convidar aqueles artistas que nos pareceram melhor representar as atuais tendências da pintura (Scarinci, 1955b, p. 37).

Nessa esteira de pensamento, Scarinci (1955b) ainda questionou Malagoli sobre o espaço que a Divisão de Cultura reservava para a sede do museu. A resposta obtida conclamou que o Secretário de Educação já havia cedido uma sala do Theatro São Pedro, que receberia a preparação necessária para abrigar o museu. Compreendidas essas relações entre espaço, obras e artistas, Malagoli ainda apontou a importância do teor didático como qualidade intrínseca das exposições.

Sublinho, nesse contexto, que o local de exposições estava em vias de ser resolvido com a instalação do Museu de Arte no *foyer* do Theatro São Pedro, após as devidas reformas e adaptações. Destarte, a mostra, juntamente com o empenho de ser a primeira exposição do museu, atingiu um dos objetivos visados na fundação da Divisão de Cultura da Secretaria da Educação, qual seja, preservar e divulgar o patrimônio artístico e cultural, finalizou o crítico de arte, sem antes mencionar a colaboração das assistentes, Alice Soares e Christina H. Balbão.

Ainda é o olhar de crítica que me permite aproximação das percepções daquele momento. O jornalista e crítico de arte Aldo Obino⁹⁴, destacou no jornal *Correio do Povo*:

O sentido dessa mostra coletiva, que é significativa na sua espécie e desígnio, é de ter a Divisão de Cultura da SEC mirado para colocar o público Rio-grandense em contato com o que atualmente se produz nos grandes centros artísticos do Brasil. Pintores de várias tendências, de orientação

⁹⁴ Para mais informações acesse: SIRENA, Mariana Silva. O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo: análise da coluna *Notas de Arte*, de Aldo Obino, no *Correio do Povo*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Dissertação de Mestrado, 2014.

nacional estão ali representados, cada um com sua expressão plástica própria, manifestando a sua sensibilidade face aos temas e formas atuais da expressão estética (Obino, 1955, p. 4).

A reportagem sobre a *Exposição de Arte Brasileira Contemporânea* convidou para uma visita pública à mostra, composta por trabalhos representativos da arte pictórica brasileira e que seus organizadores ensejaram proporcionar um contato maior do nosso público com artistas de diferentes escolas, “[...] com farto e apreciável material” (Exposição [...], 1955, p. 9). Nessa direção, com o objetivo de pensar a perspectiva educativa da exposição e ao compreender que o significado acontece a partir do que se investiga, pergunto quais relações de saberes podem ser estabelecidas em uma apresentação de quadros?

Conforme Alberto Manguel (2001, p. 55) “[...] nossa tentativa de ler, como espectadores, aquilo que em sua essência é ilegível meramente preenche a ausência deliberada de um código decifrável com um sentido que tanto inventamos quanto desentramos”. Isso acontece quando nós fruidores, ambicionamos penetrar nas imagens que estão postas em nossa presença no espaço expositivo. Bem como quando nos confrontamos com uma obra, nossa reação pode permitir que tenhamos infinitas leituras, que nossos sentidos, mesmo limitados, consintam a possibilidade do deleite e do esclarecimento (Manguel, 2001).

Destarte para Manguel (2001) assim como as histórias, as imagens nos informam. Aquilo que vemos ao percorrermos as salas de uma galeria, não é somente a pintura ou a obra de arte, pois o que vemos está traduzido nos termos da nossa experiência. E conforme o autor, ao construirmos nossa narrativa, seja por intermédio do conhecimento técnico e histórico, por devaneios ou preconceitos, realizamos uma apreciação crítica. Nessa compreensão, cada obra de arte “[...] se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitura remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós” (Manguel, 2001, p. 32).

Na sequência desse raciocínio, o jornalista Reinaldo Moura (1955) na escrita intitulada *Os olhos do mundo*, tomou a cor como prerrogativa da mostra e fez menções para a luz, o olhar e a cor. Para ele, a pintura é um espetáculo íntimo.

Está ali na Casa das Molduras a exposição oficial organizada pela Divisão de Cultura. Os olhos pousam sobre cada tela, permanecem em cada detalhe extraído do mundo que nos envolve e paralisado ali, na superfície que o

contêm subordinado ao inquieto estilo da visão humana. Aquele amarelo ali, prisioneiro do corpo da figura, está aceso e vibrando. É o choque que vem do mundo já remoto pela distância da cultura superando a banalidade do fenômeno e captando o momento puro da comunicação. O verde noturno da ilha dos mortos com seus ciprestes apenas sugeridos na desolação da colina. O menino entre os vazios que fazem ferver a cor do deserto, a cor quase inventada, de fruta e de madureza não tanto da terra, mas rapidamente, como às vezes acontece, surgindo e soçobrando no sonho. Que longos, pacientes movimentos do mundo interior em comunicação com o universo luminoso, gerando ao fim dessa humanização do mineral o sangue das frutas ocultas num crepúsculo que só os olhos do homem podem encontrar mais para lá das aparências. Aquele pálido rosto absorvido num pensamento distante, e o cubo branco formando o contraste e a tranquilidade da combinação inesperada, e o vermelho lateral valorizando a gravidade das outras cores. Os anjos desceram e foram caminhando pela rua violácea, e ficou assim uma incerteza entre as aparições e a dura realidade, como se fossem levando a oração da tarde por um caminho que não é mais do mundo presente. O Cristo crioulo parece maior naquele sofrimento, a boca entreaberta como se fosse esse o supremo momento de sua história entre os homens (Moura, 1955, p. 4).

A este pensamento, sublinho as relações que podem acontecer a partir da experiência visual e o ato de ver. Consoante Didi-Huberman (1998, p. 61) a arte é “[...] algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença”. Em acordo com Didi-Huberman, pude perceber, na reportagem da Revista do Globo por J. Tomas (1958) intitulada *Você sabe ver uma exposição de arte?*, que esta coaduna com o pensamento do jornalista Moura (1955) acima descrito. Ao questionar o olhar dos visitantes, Tomas (1958, p. 20) acrescenta: “A arte moderna não tem mistérios. Para compreendê-la só é necessário saber ver”, e prossegue com articulações de ideias comparativas de ver uma exposição, ler um livro ou ouvir música.

Para tanto, segundo Tomas (1958, p. 20), é necessária disposição acompanhada de concentração, sobretudo se você tem conhecimento de uma mostra de arte, e a foi visitar, “[...] não leve dela um juízo apressado. Veja-a com cuidado, não se contente com uma única visita. Volte mais uma vez, e se gostar (ou mesmo não compreender alguma coisa que quer esclarecer), volte novamente” (Idem). Didi-Huberman (1998), Tomas (1958) e Moura (1955) em seus escritos realizaram articulações atinentes à educação do olhar ou educação através da arte, esta última, uma expressão cunhada por Herbert Read (1982). Para Read a base da arte deve ser a educação⁹⁵.

⁹⁵ Os estudos que tomaram a arte como base da educação, envolveram pesquisas de Ana Mae Barbosa (1998) e Herbert Read (1982), nesse sentido, os museus de arte, tiveram as contribuições das teorias pedagógicas do ensino da arte.

Por sua vez, o professor e artista participante da exposição, João Fahrion, escreveu *O nosso museu de arte* e apontou o seu momento de apreciar a exposição organizada. Afirmou que a exposição coletiva pode saciar a sede e curiosidade estética do espectador, contou a sua primeira impressão ao visitar a mostra, que foi de indecisão e desorientação ao não saber como se portar e fez uma crítica à expografia. Isso devido à quantidade de obras em comparação a outras mostras já vistas, além disso, para Fahrion os trabalhos se contradiziam entre si em função da falta de espaço.

– Reúne a exposição um pouco arbitrariamente e confusamente várias tendências que vão desde a assim chamada “pintura de bem”, isto é, a que antes de entrar em “cena” tomou seu chá, até aquela que em rebentos de ímpetos criadores, nem sempre ainda encontrou sua linha de conduta para equilíbrios convincentes na corda bamba das aventuras estético-plástico-formais. [...] Sem relações aparentes tanto de proveniência como em continuidade, as várias tendências díspares se entrecrocavam com relutância. Figuras, paisagens, composições e naturezas mortas e, como tempero extemporâneo e picante algumas experiências abstracionistas ou concretas, estão atreladas para um páreo que não se satisfaz e não poderia satisfazer por enquanto. [...] Porém há notas que se destacam no conjunto, permitindo assim um certo apoio, espécie de “leitmotiv” que guia pelas dissonâncias das exteriorizações e manifestação artística presentes. [...] Porém com esse apanhado apreciativo não poderíamos deixar de mencionar o alcance de uma iniciativa como esta, desde que lembramos a alta finalidade deste empreendimento (Fahrion, 1955, p. 4).

Nesse momento, trago para o debate os escritos de Paul Valéry (2005, p. 32-33) quando argumenta não gostar tanto de museus, pois as “[...] ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, tem pouca relação com o deleite”. Entre devaneios questiona-se acerca do exercício a que se propôs: – “Terá sido para me instruir, para me encantar, ou em cumprimento de um dever e para satisfazer as convenções?” e segue com elucubrações adquiridas na visita ao museu como exercício de compreensão e ponto de vista, coalhado de tristezas e consternações:

O ouvido não suportaria dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito não pode nem acompanhar nem conduzir várias operações distintas, e não há raciocínios simultâneos. Mas o olho, na abertura de seu ângulo móvel e no instante da percepção está obrigado a admitir um *retrato* e uma *marinha*, uma *cozinha* e um *trunfo*, personagens em estados e dimensões os mais diversos; e mais, deve acolher no mesmo olhar harmonias e maneiras de pintar incomparáveis entre si (Valéry, 2005, p. 34, grifos do autor).

Para Valéry (2005), o museu pode exercer uma atração constante sobre tudo aquilo que os homens fazem, ao mesmo tempo em que abarca a sua visão problematizadora ao observar como as obras são expostas, ao compartilhar sua vivência museal, árida de deleite e preleções constituídas. Nesse pensamento Gonçalves (2004), ao destacar o desenho espacial da exposição, considera que o processo de recepção estética acontece na comunicação com um ser ativo, a saber, o visitante. E complementa: “No percurso da visita à exposição, o visitante se envolve num jogo de representações e projeções a partir de sua própria história, de sua experiência de vida. [...] O seu percurso, a deambulação, é essencial” (Gonçalves, 2004, p. 20).

A esse raciocínio de Valéry (2005) e Gonçalves (2004) saliento, como fio condutor desta tese, a exposição como dispositivo educativo. Transpassada pela crítica aos escritos observados nos jornais e revistas, acima descritos, aglutinados à relação das obras com os espectadores. Isso ao considerar a exposição como um ato educativo do museu. Por compreender a organização e preparação das mostras, a escolha das obras e dos artistas, como um estabelecimento de diálogos e impressão de analogias. Pensadas para os públicos, com o papel de criar instrumentos para identificar e pensar as exposições.

As influências do local escolhido e da expografia apontam elementos que contribuem para a criação de significados, para a cognição e formação do conhecimento. Experiências implicadas em possibilidades. Nesse sentido, as qualidades que dignificam o artista e o observador são manifestações do intelecto, ao considerar toda percepção como pensamento, como raciocínio e como intuição. Pois, a capacidade de encontrar relações com a vida artisticamente não é um privilégio de alguns especialistas, mas uma possibilidade estendida a todas as pessoas que se permitirem ampliar sua aprendizagem (Arnheim, 1989).

O crítico de arte Carlos Scarinci (1955, p. 58), escreveu o quanto foi significativo observar as “desencontradas opiniões e discussões” perante quadros de determinados artistas. Essas considerações maturam meu interesse acerca desse que considero um dos maiores e mais importantes desafios dos museus: Como pode ocorrer uma identificação dos visitantes para com os bens culturais exibidos em uma exposição? No MARGS, as obras de arte expostas poderiam indiciar uma erudição em arte, seriam referências indicativas para a construção de uma memória? A

intenção de Ado Malagoli de manter o preceito didático, como qualidade essencial nas exposições, foi abarcada pelos gestores que o sucederam?

Explicar como esses agentes, quais sejam, direção, funcionários, críticos, jornalistas, professores, estudantes e público em geral compreendem o museu como espaço educativo, é um desafio almejado desta tese. Acredito que essas indagações e o debruçar-me sobre elas, na busca de maiores conhecimentos sobre os processos educativos iniciados no MARGS e que acompanharam sua história, subsidiam o tecimento dessa análise. Menciono as lacunas, consideradas importantes para a compreensão das intencionalidades e das práticas para disseminar a reflexão do museu como um espaço que tem autoridade para provocar e estimular o interesse, ao suscitar a sensibilidade dos visitantes observadores, muitas vezes explicitadas e outras não.

Sobre isso, Lisbeth R. Gonçalves (2004) aponta que a exposição “[...] se funda na presença de objetos que fazem sentido, num espaço que os torna acessíveis aos sujeitos sociais. Ela funciona como um sistema de representação” (Gonçalves, 2004, p. 18). Isso evidencia que a exposição é composta por uma dimensão comunicacional e referencial, portanto, nesta tese é também considerada a sua dimensão educacional, no raciocínio que há a possibilidade imediata de “[...] depreender que a *mise em scène* da exposição tem papel fundamental no processo comunicativo dos seus conteúdos” (Idem, p. 18. Grifos no original). A exposição pode ser compreendida como um processo de comunicação. Ademais, tem a capacidade de implementar informações culturais como forma de estímulos aos visitantes.

Por outro lado, rememoro pontos importantes dessa trajetória inicial do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que remetem a questionamentos sobre a política cultural daquele momento, no qual a Divisão de Cultura assumia a fragilidade de ter seus cargos somente em comissão, bem como, endossava uma exposição realizada em uma galeria da cidade de Porto Alegre. Ações que consubstanciaram a criação do museu e serão melhor elucidadas, pois marcaram a realização da primeira exposição. Outrossim, congregaram subsídios para, posteriormente, ocorrer de fato a institucionalização do MARGS, com exposições e atividades acontecidas em sua primeira sede.

Desse modo, é importante compreender o contexto da inauguração oficial do MARGS em sua primeira sede provisória no *foyer* do Theatro São Pedro, localizado no centro da cidade de Porto Alegre. O espaço precisou de restauração e de

adaptações para abrigar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Minha hipótese é que Ado Malagoli se baseou nos princípios museológicos mais modernos para aquele período e mesmo não sendo tecnicamente ideal, o local estava organizado para receber exposições. Penso que o projeto de Malagoli estava fundamentado nos preceitos adquiridos em seus estudos nos Estados Unidos (1943-1946), quando cursou história da arte, restauração e museologia. Seu coetâneo, o baiano José Antônio do Prado Valladares ([1946] 2010) também estudou na mesma universidade em 1943, e em seus escritos podemos distinguir as orientações fundamentadas das instruções estadunidenses, conforme descrição:

Mais do que os prédios suntuosos onde se acham instalados, mais do que as riquíssimas coleções que guardam, as belas instalações que apresentam, a competência dos funcionários que projetaram e tomam conta desses prédios, reuniram e estudam as coleções, e organizam as instalações – o que mais impressiona, quando se considera as múltiplas atividades do museu americano, é que se procura colocar toda aquela suntuosidade, riqueza, beleza e competência a serviço da educação para o povo (Valladares [1946], 2010, p. 23).

Ado Malagoli não deixou registros escritos nos moldes do autor baiano, porém, não havia suntuosidade no museu instalado no *foyer*, tampouco riqueza, mas sim, uma sala adaptada para receber exposições, organizada por Malagoli, por poucos funcionários e por alguns colaboradores. Todos dispostos a conquistar os públicos para o novo empreendimento, em um trabalho para a educação visual dos visitantes. Apesar da grandeza da edificação do Theatro São Pedro, a primeira sede do MARGS acomodou-se em um espaço modesto, que mesmo não sendo o ideal, foi o possível para aquele início.

Christina Balbão, comentou sobre a criação do MARGS e citou uma parte do catálogo da exposição de inauguração:

Tendo desde o início como diretor o professor Ado Malagoli, que [...] não mediu esforços para prover o Rio Grande do Sul de um autêntico museu dentro dos mais rigorosos princípios da museologia contemporânea. E a sua primeira preocupação foi a de preparar uma sala de exposições tecnicamente perfeita para sede do Museu (Balbão, 2005b, p. 47).

Ademais, Ado Malagoli rememorou o prestígio pelo poder público da época. No seu comentário:

A verdade é que eu fui atendido pelo governo naquilo que eu queria. Rebaixamos o teto, pois o pé direito era gigantesco e haveria um desperdício de luz. Todas as lâmpadas eram embutidas, dirigidas para as paredes claras. O reflexo dessa luz nas paredes iluminava o ambiente com uma meia luz agradável ao bate-papo e à troca de ideias sobre as exposições. Esta iluminação perfeita foi uma técnica que observei e trouxe dos Estados Unidos, já com as adaptações para a sala e o espaço que eu tinha (Spinelli, 1984c, p. 15).

Concluída a restauração e a disposição da sala, no segundo ano de existência do MARGS, aconteceu a inauguração oficial no *foyer* do Theatro São Pedro, evento que assumiu importante significado para a vida cultural do Estado. As autoridades competentes perceberam a relevância do empreendimento para a ampliação do conhecimento da arte no Rio Grande do Sul. Mesmo assim, destaco que Ado Malagoli também precisou cogitar alternativas para compensar dificuldades materiais referentes a verbas insuficientes, pensou em criar uma Associação de Amigos do Museu⁹⁶ para a aquisição de obras a partir da cooperação dos associados, a exemplo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que recebia doações de expoentes do comércio e indústria daquela cidade (Inaugurado [...], 1957).

Imagem 16 - Inauguração oficial do MARGS, foyer do Theatro São Pedro, 1957



Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Assim, o pintor gaúcho Pedro Weingärtner (1853-1929) filho de imigrantes alemães, cujo centenário de nascimento havia ocorrido há pouco tempo, foi o artista escolhido para uma exposição retrospectiva. A organização aconteceu a partir da arrecadação de quadros pertencentes a particulares, reunidos com os que já tinham

⁹⁶ Naquele momento somente foi citada a intenção de criar uma associação de amigos. Vale dizer que a Associação de Amigos do MARGS – AAMARGS, foi criada no ano de 1982, na gestão de Valfredo Roberto Bicca Pimentel, conforme escrito no capítulo 4 desta tese.

sido adquiridos pelo museu. Esta mostra inaugurou oficialmente o MARGS e deu início a uma sequência de exposições no museu.

Imagem 17 - Garças (Pedro Weingärtner, 1917)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Christina Balbão conta que junto com Alice Soares procuraram famílias de colecionadores para fazer os empréstimos dos quadros da exposição. A reforma da sala durou dois anos. Malagoli não só era exigente com os quadros, mas também com o ambiente e a iluminação, pois fizera curso nos Estados Unidos e estava preparado para realizar essa obra. “Era uma sala bem moderna e eu estava nesse espírito de modernismo. Enfim, o Museu ganhou seu espaço” (Balbão, 2005b, p. 48). Christina lembra de cenas engraçadas, por exemplo, quando viram frestas no chão. “Eu me lembro de ter usado massa de vidraceiro, misturada com uma tinta *siena*, para cobrir as frestas sem que se notasse o remendo. Então, às vésperas da inauguração, eu estava ali, agachadinha, cobrindo as frestas do parquê⁹⁷” (Balbão, 2005b, p. 48, grifo no original).

Malagoli tinha ideias modernas, uma ideia de um *museu vivo* e que o MARGS ocupasse outros espaços como o Instituto de Artes da UFRGS e o galpão conhecido como Mata-borrão⁹⁸, situado na esquina da Rua Andrade Neves com a Avenida

⁹⁷ Conforme Christina Balbão: “O parquê estava mal conservado, Malagoli não ficou satisfeito com o trabalho. Foi aplicado um *Sinteko*, que era novidade na época. As pessoas viam aquele brilho e tinham medo que uma criança caísse. Parecia um espelho” (Balbão, 2005, p. 48).

⁹⁸ De acordo com Christina Balbão: “O Mata-borrão, um galpão de dois pisos feito para uma feira, era na esquina onde estão, hoje, o Bannisul e o Tudo Fácil. E era visitado. Havia um pontilhão ligando a

Borges de Medeiros, no centro da capital. Balbão trabalhava como professora no IBA e à noite no MARGS, costumava ficar aguardando o intervalo das peças do teatro e convidava as pessoas para subirem até as exposições. Segundo Christina:

Às vezes, no Theatro São Pedro, chegávamos à janela e víamos os funcionários saindo da Assembleia e do Palácio, gente que passava, atravessava a rua e “nem te ligo”. Dava vontade de ficar gritando e chamando. O nosso tipo de trabalho apaixonava! Se não fosse por grupos de escola, seriam poucas visitas. Cheguei num momento a pedir para os que cuidavam do turismo que colocassem placas para mostrar o Museu. Não havia indicação, ninguém imaginava que ali estava o MARGS, porque ali era um teatro (Balbão, 2005b, p. 50).

Consoante Balbão, um ponto positivo foi o acesso aos visitantes que frequentavam o teatro e que ainda eram alheios às artes plásticas. Nesse escopo, o Professor Ângelo Guido (imagem 18), com uma conferência sobre a obra de Weingärtner, deu início a uma série de palestras “[...] com o fito de educar e estimular o público à melhor apreciação das Artes” (Inaugurado [...], 1957). Por conseguinte, foi considerado o apoio das autoridades para garantir amplo desenvolvimento das atividades com os públicos, no objetivo de “[...] fazer a educação do povo, dar a todos possibilidades de verem o que há de melhor nas Artes, tornando conhecidos e apreciados nossos artistas de valor” (Inaugurado [...], 1957), bem como, apresentar obras de grandes nomes do mundo inteiro.

calçada ao galpão. Ao entardecer, as pessoas saíam do trabalho cansadas, iam pegar a condução, pensando em chegar em casa, mas vendo o pontilhão, não resistiam, todos entravam. O prédio estremecia de tanta gente caminhando apressada, subindo escada, descendo, percorrendo tudo. Era um local excelente. Foi demolido. Não tinha como permanecer, pois era uma estrutura temporária, mas foi bem aproveitado e marcou época. Foi muito bonito!” (Balbão, 2005b, p. 49).

Imagem 18 - Angelo Guido para uma palestra no MARGS



Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Segundo Valladares ([1946], 2010), coetâneo de Ado Malagoli, a educação a serviço do povo, não queria dizer somente sobre a contemplação de obras de arte, ou de objetos com significação histórica ou científica; mas sim, de um esforço consciente e orientado no sentido de atrair os públicos e, “[...] proporcionar entretenimento que os prendam, ao lado das informações que se vão acrescentar à soma de acontecimentos com que transpôs as portas da instituição” (Valladares, [1946], 2010, p. 23). Nesse sentido, Christina Balbão corroborava a ideia de Valladares ao destacar suas inquietações para receber os visitantes, em consonância com os convites feitos ao público no intervalo das apresentações do teatro.

Conforme Ana Carolina Gelmini de Faria (2017), a educação para o povo exigia o desenvolvimento de estratégias para proporcionar uma interação do visível com os públicos. Para tanto, a compreensão de uma proposta teórico-metodológica sobre educação em museus era, sobretudo, considerada um estímulo para profissionais que atuavam ou não nas instituições, isso no entendimento de que para além da salvaguarda das obras, havia o desafio de uma proposta fundamentada na exploração dos objetos, tidos como referências culturais. Em suas pesquisas a autora encontrou o trabalho de José Antônio do Prado Valladares ([1946], 2010) em consenso aos preceitos estabelecidos em museus brasileiros, a exemplo do Museu Histórico Nacional. Segundo Faria (2017, p. 260):

Diferentes profissionais interessados em um determinado projeto de nação chegaram à conclusão de que a contemporaneidade exigia um homem consciente, com ideais e senso crítico. Havia a necessidade do aprimoramento de medidas de democratização do ensino brasileiro e os museus seriam instrumentos desse processo.

Ancorada nesses indícios, compreendo o movimento iniciado no MARGS também como uma educação para o povo, na qual as obras de arte estariam expostas para proporcionar estratégias e recursos para o acontecimento da educação visual, pautada na observação de exposições organizadas em um ambiente adaptado para receber as mostras. Fica a questão, quem seria este povo? Esse assunto vai ser desenvolvido adiante.

A partir dessas premissas, cito uma reportagem de Raul Castilhos, na qual descreveu as metragens da sala, 17 metros de extensão por 10 de largura, com divisões internas móveis, adaptadas para a nova finalidade (Castilhos, 1957). Além disso, o autor mencionou informações recebidas de Malagoli acerca das obras a serem expostas, bem como forneceu dados averiguados a que teve acesso:

Estranhava há poucos dias um crítico de arte, na imprensa bandeirante, que ainda não tivesse o Rio Grande do Sul o seu museu de arte, fato inconcebível num Estado que tão ampla e poderosamente tem influído na cultura brasileira. Salientava-se logo a seguir, que em São Paulo e Rio de Janeiro há, respectivamente, quatro e três museus de arte, todos procurando sempre corresponder aos seus objetivos culturais, educacionais e artísticos. [...] É por tudo isso que se registra com alegria a notícia de que na segunda quinzena de julho próximo será inaugurado o primeiro Museu de Arte em nosso Estado. É mais um empreendimento da Divisão de Cultura, cujo acervo de realizações, em prol do nosso desenvolvimento artístico e cultural, ninguém pode menosprezar (Castilhos, 1957).

Na mesma nota pontuou que a Divisão de Cultura dispunha de oito quadros do pintor Pedro Weingärtner⁹⁹ e museus de São Paulo e Rio de Janeiro iriam remeter telas de suas coleções, assim como o convite foi aberto para todos que possuíam obras do artista, convidados a cooperarem com empréstimos. As comemorações abarcavam o centenário de nascimento do pintor escolhido para a exposição inaugural do MARGS.

⁹⁹ Conforme a redação do jornal, no ano anterior a Divisão de Cultura promoveu um concurso de monografias sobre a vida e obra desse pintor e o trabalho premiado foi o de autoria de Ângelo Guido (Castilhos, 1957).

Imagem 19 - Recibo de obras de Pedro Weingärtner para exposição de inauguração do MARGS no Foyer do Theatro São Pedro (1957)


 ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
 DIVISÃO DE CULTURA

RECIBO

Recebemos do Instituto de Belas Artes cinco (5) trabalhos de autoria do pintor Pedro Weingärtner para figurarem na Exposição Inaugural do Museu de Arte do Rio Grande do Sul a realizar-se em maio próximo futuro.

TÍTULO	TÉCNICA	VALOR
Maricás	Óleo	Cr\$ 35.000,00
Forno de Anticoli	Óleo	Cr\$ 80.000,00
Solidão	Óleo	Cr\$ 35.000,00
Adolecente	Desenho	Cr\$ 5.000,00
Nu feminino	Desenho	Cr\$ 5.000,00

Essas obras serão catalogadas pela Divisão de Cultura e devidamente seguradas.

Porto Alegre,

 ADO MALAGOLI
 Diretor de Arte da Divisão de Cultura

 CRISTINA H. BALSÃO
 Assistente Técnico da Divisão de Cultura

Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Mathilde Zatar, escreveu em nota que o Rio Grande do Sul tinha seu Museu de Arte. Citou a instalação do museu no Theatro São Pedro e o quanto este rejuvenesceu com tal presente régio situando o Estado em “[...] posição de categoria no âmbito cultural do país”. Também descreveu que as mais distintas personalidades políticas e artísticas estiveram presentes no acontecimento da instituição inaugurada, após dois anos de existência. Um Museu de Arte fundado quase que simultaneamente com a Divisão de Cultura e já com crédito de suas realizações com destaques para a Diretoria de Artes e o empenho do Secretário José Mariano de Freitas Beck. A importância do empreendimento ultrapassou a mudança de governo, pois não aconteceram modificações nos planejamentos já traçados anteriormente.

Imagem 20 - Catálogo exposição inaugural



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Foi organizado um catálogo para essa exposição, com destaque para a inauguração oficial do museu e para as personalidades influentes. O texto de abertura salientou as necessidades culturais do Estado e o apoio dos homens¹⁰⁰ públicos, bem como o trabalho realizado e êxito da exposição acontecida entre os dias 10 de junho e 28 de julho de 1957. Assim, pode-se ler:

Mas se o museu não esteve inativo nestes dois anos de organização, seu programa de atividades só agora poderá começar a ser desenvolvido e executado em profundidade. E nada mais justo pois, para iniciar estas atividades, já que este é um museu rio-grandense, que sua inauguração fosse marcada com a apresentação retrospectiva de um dos mais autênticos artistas do Rio Grande do Sul: PEDRO WEINGÄRTNER – Ainda mais que ocorreu há pouco a passagem do centenário de seu nascimento. Com esta primeira exposição o MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL é entregue ao público rio-grandense, que saberá, sem dúvida, ver nele um esforço honesto desenvolvido no sentido de fomentar e enriquecer as artes e o espírito do Rio Grande do Sul (MARGS, 1957, p. 4).

O catálogo apresentou a biografia de Pedro Weingärtner e as reproduções das obras participantes da mostra. As informações foram retiradas do trabalho elaborado pelo professor Ângelo Guido, premiado no concurso de monografias, organizado pela Divisão de Cultura no ano de 1956.

¹⁰⁰ Sr. Secretário de Educação e Cultura, Dr. Liberato Salzano Vieira da Cunha já falecido e do atual titular daquela pasta, Dr. Ariosto Jaeger, do Governador do Estado, Eng. Ildo Meneghetti.

Aldo Obino (1957), em sua coluna *Notas de Arte*¹⁰¹, pontuou dois acontecimentos para o momento, quais sejam, a inauguração oficial do tão aguardado Museu de Arte do Rio Grande do Sul no *foyer* do Theatro São Pedro e a mostra de Pedro Weingärtner. Discorreu sobre as premissas de um museu que “[...] não será mausoléu de arte morta” (OBINO, 1957), ao fazer referência para a experiência da exibição acontecida na Galeria da Casa das Molduras em 1955 com uma “[...] seleção de obras pertencentes ao novel centro de artes plásticas” (Idem). Para Obino (1957), o Brasil antes considerado como um país sem museus, estava suscitando museus em profusão:

Em vez de museus jazigos estáticos, como as velhas bibliotecas, sarcófagos de livros, eis o museu dinâmico, a serviço não só do Passado como do Presente, não parado e empoeirado, mas sob o sopro da vitalização de suas obras. A instalação do novo Museu de Arte do Rio Grande do Sul é obra criteriosa e seu sentido será o de dar guarida ao que merecer. Ado Malagoli já lhe tem o plano traçado de atividades variadas, sugestivas e vivíssimas. A inauguração oficial contou com a presença das máximas autoridades do Rio Grande do Sul. O Theatro São Pedro apresentava um aspecto sugestivo, enquanto as obras de preparação prosseguem sob as visitas diligentes e sensíveis de Dante Barone. [...] A inauguração da nova instituição [...] foi auspiciosa. Uma retrospectiva da obra em conjunto do centenário Pedro Weingärtner foi montada. Dificuldades não faltaram. Há colecionadores que nem por decreto acreditam em deixar, sem mais, o público contemplar as obras raras que possuem do mestre porto-alegrense. Mesmo assim, o acervo reunido é representativo. As efemérides de Pedro Weingärtner não têm sido olvidadas. Em 1954 tivemos a retrospectiva em torno do jubileu de sua morte. Recentemente foi a monografia sobre o mestre e da lavra do professor Ângelo Guido. Agora é a retrospectiva de evocação do centenário de nascimento de Pedro Weingärtner, tudo isso nos é grato e sinal da consciência coletiva e cultural dos genuínos valores culturais da Província. [...] Dupla assinalável a bela inauguração marca a inauguração oficial deste Museu de Arte, vivo e já dinâmico no seio da Divisão de Cultura, em que se gestou.

Observo na escrita de Aldo Obino, acima exposta, os desafios encontrados junto aos colecionadores, que muitas vezes não autorizam a visualização de suas obras por um público mais ampliado que o seu círculo social, limitando a visibilidade somente para o seu meio mais íntimo. Sobre isso, Pomian (1984, p. 84) aponta que no ato de colocar os objetos nos museus, “[...] expõem-se ao olhar não só do presente,

¹⁰¹ A coluna *Notas de Arte* era veiculada diariamente nas páginas do Correio do Povo intituladas *Secções*, local em que eram distribuídas colunas regulares sobre teatro, cinema, artes e variedades. Foi a partir dos anos 1960 que passou a se focar mais na cobertura de artes plásticas, devido ao ingresso no jornal de outros colaboradores especializados em música e teatro. A partir de 1963, passou a aparecer apenas sob a rubrica *Artes*, mantendo as mesmas características visuais e de texto. Aldo Obino manteve-se como colunista até 1984, completando praticamente cinco décadas de cobertura cultural na companhia jornalística Caldas Júnior (Golin; Sirena, 2015, p. 5).

mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros ao dos deuses”. O autor, quando discorre sobre coleções, aponta que colecionadores e conservadores¹⁰² de museus tem comportamento de guardiões de seus tesouros, ao considerar o caráter de preciosidade das peças que formam uma coleção manifestado também a partir da existência de mercado em que circulam.

Diferentemente dos colecionadores particulares, que podem ter a pretensão de preservar as obras fora de circulação por um tempo limitado, o museu tem o interesse por mantê-las sempre em suas coleções e, quando possível, em exposição. É válido dizer que os interesses são diferentes, porém entre pessoas privadas e instituições públicas existe uma unidade no que diz respeito à coleção, definida como:

[...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (Pomian, 1984, p. 53).

Uma definição rigorosamente descritiva, pois existem predicados que determinam as categorias e condições para caracterizar uma coleção. Segundo Pomian (1984), um museu sobrevive aos seus fundadores e posso acrescentar, aos seus gestores, que no caso do MARGS ocupam cargos de confiança diretamente ligados ao governo estadual. Museu é uma instituição que trabalha com a coletividade e seu caráter é de ser aberto a todos, ou seja, as coleções expostas podem ser vistas pelos visitantes, em alguns casos com entrada gratuita e outros museus com a necessidade de pagar um ingresso. As definições de coleção e de museu, assim como as que envolvem a educação em museu estão sendo trabalhadas no decorrer do texto da tese.

Os colecionadores, no ato de emprestar obras para as exposições, auxiliam no preenchimento de lacunas da história da arte, no acervo do museu. Destarte, essa concepção de reunir obras, faz parte da criação do MARGS, com sua coleção iniciada

¹⁰² Conforme Faria (2017) considerava-se conservador o “profissional diplomado que tinha por prioridade atender as necessidades, em um primeiro momento, do Museu Histórico Nacional, instituição na qual o Curso de Museus foi vinculado de 1932 a 1978 e, após a reforma curricular de 1944, suprir os museus brasileiros” (Faria, 2017, p. 31). Os formados pelo Curso de Museus - coordenado pelo Museu Histórico Nacional - ganhavam o título do conservador de Museus. Os funcionários do Museu Histórico Nacional que trabalhavam com a preservação, investigação e comunicação do acervo da instituição também eram reconhecidos com esta nomenclatura. Para Barroso (1957) nomear o técnico de Museus como conservador era atribuí-lo de grande prestígio, pois equivaleria ao termo utilizado por especialistas da América e Europa. Já Lygia Martins Costa (2005) em uma entrevista para a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, mencionou o conservador dos museus como técnico de museus.

desde a primeira mostra no ano de 1955 e aos poucos, a narrativa dessa constituição vem sendo tecida, apreciada e comentada. A boa relação do museu com colecionadores, para além de empréstimos de obras de arte, promoveu encontros, palestras, entrevistas¹⁰³ como forma de trocas e produção de conhecimento.

Nessa direção, apresento o esboço da coleção iniciada no MARGS, suas peculiaridades de conquistas e disputas.

2.5 As primeiras aquisições e o desenho de uma coleção

Remeto-me aos Conceitos-Chave de Museologia, organizados por Desvallées e Mairesse (2013), nos quais as conceituações apontam para os museus e para o trabalho com objetos que formam suas coleções. Contudo, o fator humano pode ser considerado fundamental no funcionamento das instituições, tanto “[...] no que concerne à equipe que atua no seio do museu – suas profissões, e sua relação com a ética – quanto ao público ou aos públicos aos quais o museu está destinado” (2013, p. 22). Nesse pensamento, para a constituição de uma coleção, é necessário que o agrupamento de objetos forme um conjunto relativamente coerente e significativo, pois uma coleção seja pública ou privada, precisa ser divulgada. Os autores identificam o Código de Ética do ICOM para discorrer acerca da missão do museu, qual seja, de “[...] adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico” (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 32).

Outrossim, para Maria Cecília Lourenço (1999, p. 13): “A História revela que o ser humano tem coletado e conservado objetos, causadores de prazer, provedores de vaidade, mas também do conhecimento”. Nessa avaliação, a cultura material e o ato colecionista organizam-se em preleções múltiplas ao firmarem-se em nome de “[...] valores emocionais, estéticos, nacionais, regionais, financeiros, patrióticos, religiosos, exóticos e até mesmo educacionais” (Lourenço, 1999, p. 13). Sendo assim, os museus, conforme a autora, seriam portadores de suas coleções com o compromisso

¹⁰³ Entrevistas com colecionadores e artistas: Colecionar: Arte, obsessão ou conhecimento. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-31/>. Gilberto Chateaubriand. Cores, memórias e cenas, a alma brasileira de um colecionador. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/41/67662/Jornal00064.pdf>. Liba Knijnik. “Quem tem o mundo nos olhos é especial”. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/41/67302/Jornal00068.pdf>. Mercado de Arte <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-4/>.

de comunicar ao gerar exposições imbricadas por atividades educacionais, para assim evitar a mera sacralização das obras.

Nessa direção, apresento ideias e estratégias referentes à constituição inicial da coleção do MARGS estruturada por Ado Malagoli. Sublinho aspectos diferenciados em relação a muitos museus, pois a ideia de configurar um museu (em legislação) antecedeu a formação do seu acervo artístico. À época, iniciava-se a estruturação estadual do setor cultural, a partir da criação, em janeiro de 1954, da Divisão de Cultura, no âmbito da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Malagoli inventariou e reuniu obras dispersas em instituições governamentais estaduais, bem como adquiriu obras através dos recursos provenientes do erário público, de concursos e de salões.

Imagem 21 - Almofada Amarela, 1923



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Almofada Amarela (imagem 21), óleo sobre tela de Leopoldo Gotuzzo, foi a primeira obra transferida da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, no ano de 1954. Outras transferências da mesma instituição em 1955 foram: *Dafne e Cloé* (imagem 22), óleo sobre tela, *Paisagem*, gravura (água forte), *Garças*, gravura (água-forte e ponta seca) de Pedro Weingärtner; *Paineira*, óleo sobre eucatex de Ângelo Guido; *Paisagem*, óleo sobre tela de Iberê Camargo; *Moça e Paisagem*, óleo sobre cartão de Oscar Pereira da Silva; *Paisagem II*, óleo sobre tela de Oscar Boeira; *Composição*, óleo sobre tela de Emiliano Di Cavalcanti; *Lafayette pretant serment au Champ de Mars avant de partir en Amerique*, óleo sobre tela de Henri Martin; *Riacho*, óleo sobre tela de Libindo Ferráz; *Imigrante Lituano*, óleo sobre tela de Paulo Rossi

Osir. Assim como a transferência da Biblioteca Pública do Estado em 1956: *Estância: Sesta II*, gravura (linóleo e pochoir) de Carlos Scliar (Holtz, 2013).

Imagem 22 - Dafne e Cloé, 1916



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Além dessas obras existentes, o governo estadual disponibilizou recursos para a compra de outras peças, cuja responsabilidade de seleção foi confiada a Ado Malagoli. Conforme depoimento para Teniza Spinelli, o diretor começou pelos artistas gaúchos. Vasco Prado, artista nascido em Uruguaiana e com projeção de âmbito nacional, foi o primeiro a ser adquirido. Sua escultura em gesso intitulada *Gaúcho* havia participado de um concurso, não sendo a escolhida para a realização de um monumento¹⁰⁴ na capital gaúcha (Spinelli, 1984c).

¹⁰⁴ O vencedor foi o escultor Antonio Caringi (1905-1981) para o monumento *Laçador*, à época instalado próximo ao aeroporto Salgado Filho em Porto Alegre.

Imagem 23 - Gaúcho, s.d.



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

No ano de 1954 foram adquiridas algumas obras do artista Pedro Weingärtner, participantes da mostra de inauguração oficial do museu no ano de 1957: *Cozinha*, *Estudo de interior*, *Paisagem*, óleo sobre tela; *Ruínas* e *Cena antiga*, óleo sobre madeira; *Escombros*, óleo sobre papelão; *Estudo de figuras*, óleo sobre tela colada em papelão.

No conjunto das obras compradas em 1955, estão aquelas adquiridas a partir da primeira exposição do MARGS: *Natureza Morta*, óleo sobre tela de Alice Soares; *Marinha*, óleo sobre tela colada em madeira de Ângelo Guido e *Entardecer*, óleo sobre tela, do mesmo artista; *O vestido verde*, óleo sobre tela colada em madeira de João Fahrion; *Menina em cor de rosa*, óleo sobre tela de Caterina Baratelli; *Paisagem* e *Figura sentada*, óleo sobre tela de Iberê Camargo; *Natureza Morta*, óleo sobre tela de Gastão Hofstetter; *Barcos* e *Ilha de Jurubaíba*, óleo sobre tela de Frank Schaeffer; *Ginete*, óleo sobre tela de Trindade Leal. Igualmente as demais peças adquiridas posteriormente naquele mesmo ano: *Exu*, escultura em pedra sabão e *Cristo crucificado*, escultura em ferro fundido de Mario Cravo; *Prece*, *Cabeça* e *Figura*,

esculturas em gesso patinado de Francisco Stockinger; *Inca*, bronze polido de Fernando Corona; *Menina*, óleo sobre tela de Henrique Cavalleiro; *Dr. Fausto*, óleo sobre tela de Jean Paul Laurens e *Cabeça de velha*, óleo sobre tela de Jose de Souza Pinto (Alves, 2013; Holtz, 2013).

Na sequência, os investimentos conferidos ao ano de 1956: *Garoto*, óleo sobre tela de Alice Brueggemann; *Paisagem I*, óleo sobre tela de Oscar Boeira; *Bal a Pont L'Abbé*, óleo sobre tela de Lucien Simon; *Cavalete II*, *Ponche emalado*, *serigote e pelegos*, *Estância: Interior de galpão*, *Sesta I*, gravuras (linóleo e pochoir) de Carlos Scliar; *Napolitana*, grafite sobre papel de Christian Von Nerly. Bem como em 1957: *Vida de fazenda*, óleo sobre tela de Benito Castañeda; *Barcos*, guache sobre cartão de Francis Pelichek; *La petite bonne*, óleo sobre tela de Joseph Bail (Spinelli, 1984c; Holtz, 2013).

Ado Malagoli informou não ter esquecido dos artistas gaúchos de gabarito, porém comprara apenas aqueles que teve condições para tanto, incluindo os que estavam fora do estado trabalhando e que podiam ser expostos ao lado de artistas nacionais e internacionais. Como exemplos de obras adquiridas de artistas de outros estados e países: *Dorso de mulher*, óleo sobre tela de Eliseu Visconti; *Dama de Branco* (imagem 24), óleo sobre tela de Arthur Timóteo da Costa; *Perfil*, óleo sobre tela de Henrique Bernardelli e *La petite mare dans la plaine et troupeau de moutons* (imagem 25), óleo sobre tela de Rosa Bonheur. Assim, o diretor justificava-se sobre essas primeiras escolhas ao mencionar que não comprou “[...] ninguém de baixa categoria artística. Ninguém entrou no meu tempo no Museu com essa etiqueta” (Spinelli, 1984c, p. 16).

Imagem 24 - A dama de branco, 1906



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 25 - La petite mare dans la plaine et troupeau de moutons, s. d.



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Além da verba específica do governador¹⁰⁵ para a aquisição de obras de arte, Ado Malagoli também organizou outras maneiras de ampliar esse numerário com pedidos a bancos, a instituições e a empresas. Na entrevista concedida a Teniza Spinelli (Spinelli, 1984c) comentou sobre o Prêmio Aquisições em Salões e como este bem concorrido, proporcionou a aquisição de gravuras. No Concurso da Secretaria de Educação e Cultura: Costumes e tradições gaúchas, foram premiados Carlos Scliar com as obras: *Recanto de galpão* (linóleo e camaieus); *Cavalete com arreios* (xilogravura em camaieus); *Porteira* (xilogravura em camaieus); *Sesta* (linóleo e camaieus) e *Galpão* (linóleo e camaieus). Assim como as gravuras em linóleo de Glênio Bianchetti: *Trançando*, *Pilão*, *Sesta*, *Tocando gaita* e *Jogo do osso*, passaram a fazer parte da coleção.

Nesse processo, merece destaque a pintura *Dama de Branco*, cuja compra foi alvo de disputa entre Ado Malagoli e Assis Chateaubriand, do Museu de Arte de São Paulo. Para a compra deste quadro, foi necessário adquirir um lote¹⁰⁶ que já estava em negociação com o MASP. Nas palavras do diretor do MARGS: “Eu disse ao

¹⁰⁵ Segundo José Mariano de Freitas Beck, logo após a criação do MARGS, o professor Malagoli viajou a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Lá adquiriu quadros de pintores famosos europeus e brasileiros. O governador deu-nos um crédito que, na oportunidade em que o propus, foi um escândalo. Era muito dinheiro. Mesmo assim, Malagoli adquiriu o que considerou importante para a formação do Museu de Arte, inclusive obras de Pedro Weingärtner (Beck, 1986, p. 9).

¹⁰⁶ Um conjunto de obras pertencentes a um colecionador que não foi identificado.

vendedor: quem está pagando é o governo do Estado do Rio Grande do Sul. E isso deu a ele grande segurança. [...] Competimos com eles e ganhamos” (Spinelli, 1984c, p. 16). Assim, o MARGS se equiparou, ali, ao pé do Museu de Arte de São Paulo.

Para Ado Malagoli as aquisições precisavam ser feitas pelos museus mediante compra e, por isso, somente aceitou uma única doação para o MARGS, da coleção de João Fahrion: duas gravuras da artista alemã Kate Kolwitz¹⁰⁷ intituladas: *Revolta* (água-forte, água-tinta e ponta seca) e *Miséria* (litogravura) (Spinelli, 1984C; Holtz, 2013).

Imagem 26 - *Revolta*, s.d.e *Miséria*, s.d.



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Muito amigo de Cândido Portinari, seu conterrâneo de cidades vizinhas, Brodóski e Araraquara, comprou sua pintura em óleo sobre tela *O Menino do Papagaio*, por ocasião da 1ª Exposição de Arte Contemporânea, organizada no ano de 1955, antes mesmo da inauguração oficial do MARGS (Alves, 2013; Holtz, 2013).

As primeiras aquisições de Ado Malagoli tiveram como foco o modernismo no Brasil. Embora, tenham sido compradas ou transferidas obras de artistas de outros países, o fio condutor foi a modernidade brasileira, amalgamada com a produção sul-rio-grandense. Conforme José Luiz do Amaral (MARGS, [21--]), na coleção do

¹⁰⁷ Conforme pesquisa, Kate Kolwitz nasceu em Königsberg, Alemanha, 1867 e faleceu em Moritzburg, Dresden, Alemanha, 1945. Iniciou aulas de desenho em sua cidade natal, estimulada pela família em uma época em que as mulheres não tinham acesso às academias de belas-artes. Estudou em Berlim (1884-1885), Munique (1888-1889) e em Paris (1904). A postura humanitária da casa paterna somada às suas vivências no conturbado momento político e social do início do século, na Alemanha, nortearam o caminho da artista para a produção de uma verdadeira arte de denúncia e protesto em relação à injusta condição social e política da classe operária. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/K%E4the%20Kollwitz%20/>.

MARGS podemos observar dois aspectos da história da arte do fim do século XIX e início do XX, a saber, a produção brasileira apresentava os preceitos da academia com influências marcantes dos modelos europeus, bem como já apresentava sinais que apontavam para a modernidade. Para Ado Malagoli, cada obra adquirida teve um valor a ser agregado ao conjunto. Foram escolhas e, portanto, sujeitas a críticas.

Nesse processo de formação da coleção do MARGS, foram adquiridas obras significativas de artistas participantes ou copartícipes da Semana de Arte Moderna de 1922, bem como aqueles que os seguiram em labuta para consolidar novas possibilidades e perspectivas na arte, principalmente em relação ao modernismo, a exemplo de Di Cavalcanti e Oswaldo Goeldi, *Caminho abandonado*, s.d. em xilogravura (Holtz, 2013).

Imagem 27 - Caminho abandonado, s.d.

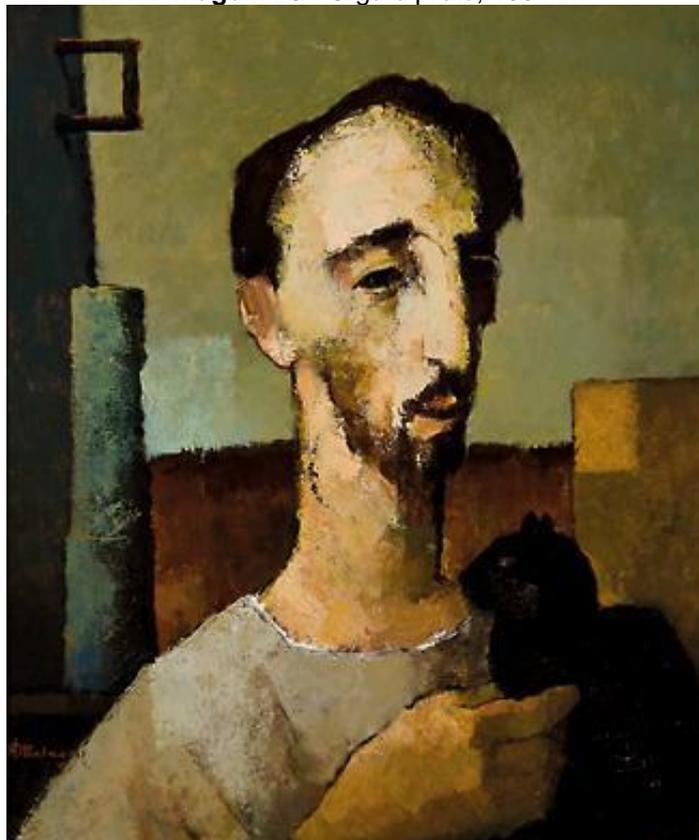


Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Nos primeiros anos do museu também compuseram sua coleção inicial obras voltadas para as questões sociais, preponderantes após os anos 1930, a exemplo de *O gato preto* (imagem 28), óleo sobre tela de Ado Malagoli, adquirida por permuta em 1955; *Natureza Morta*, óleo sobre madeira, e *Interior*, óleo sobre tela, ambas de Edson

Motta; *Place du Tertre* e *Vista de Santa Tereza*, ambas óleo sobre tela de Bustamante Sá. Esses três artistas participaram do Núcleo Bernardelli¹⁰⁸, no Rio de Janeiro (Morais, 1982; Holtz, 2013).

Imagem 28 - O gato preto, 1954



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Da segunda fase modernista temos Cândido Portinari, com obra adquirida em 1955, já citada na tese. Amaral (MARGS, [21--]), ainda denomina um modernismo à moda sulina e cita os já mencionados Fernando Corona e João Fahrion, artistas professores, que também tiveram seus trabalhos vinculados por revistas, participando do movimento editorial do Rio Grande do Sul (Ramos, 2007). Além destes, com propostas mais aproximadas do academicismo e pré-modernismo os artistas Leopoldo Gotuzzo, Libindo Ferráz, Benito Castañeda e Ângelo Guido, já mencionados (Holtz, 2013).

Por outro lado, conforme depoimento de Ruth Malagoli, não aconteceram discussões públicas para a formação do acervo (Malagoli, 2005), o que justifica os

¹⁰⁸ Conforme nota de rodapé 43.

poucos registros encontrados sobre esse processo. Outras informações concernentes à primeira gestão, porém demonstram a continuidade da formação desta coleção.

Posteriormente à inauguração oficial (1957), Ado Malagoli convidou Cândido Portinari para expor suas obras no MARGS, inicialmente o artista não demonstrou interesse, pois não tinha boas impressões do sul¹⁰⁹. Porém, a partir de muita insistência, a mostra aconteceu entre os dias 21 de junho e 24 de julho de 1958 e recebeu 1.135 visitantes. Aqui vale salientar as transformações referentes ao julgamento de Portinari sobre Porto Alegre e o museu. Nas palavras do diretor:

– Quando eu mandei para ele os papeis com o número de visitantes ele ficou encantado. Com a exposição de Portinari, o público gaúcho se capacitou a ver as grandes mostras. Inclusive vieram muitos ônibus lotados do interior do Estado com estudantes de 2º grau só para verem a exposição. E chegaram a gastar os tapetes da escadaria (Spinelli, 1984c, p. 18).

Na ocasião foi elaborado um folder e um catálogo contendo texto de apresentação e a relação das obras exibidas na sala de exposição. A escrita sem autoria contém informações sobre o artista e sua importância para as artes plásticas no Brasil, bem como apontamentos de sua obra com lugar destacado na produção mundial, a exemplo das pinturas monumentais, encomendados pela ONU nos painéis Guerra e Paz, produzidas entre 1952 e 1956 e inaugurados em 1957 na sede da ONU em Nova Iorque. O artista apresentou aqui, entre outros trabalhos, alguns dos estudos dos painéis, em uma série de desenhos e pinturas “[...] entre as quais destacamos, pela sua força impressionante, a figura do Homem morto, primeiro estudo em tamanho original que seria transposto depois para o conjunto de A GUERRA” (MARGS, 1958, p.2)¹¹⁰.

Ado Malagoli esteve na direção do MARGS até 1959 e, nesses anos iniciais, o museu teve como sede o *foyer* do Theatro São Pedro. Na sua gestão, as exposições aconteceram em períodos de curta duração, e na maioria delas, houve o registro do número de visitantes. Doze exposições foram coletivas e nove foram individuais. No quadro 2, a seguir, as mostras estão arroladas com a data e o número de visitantes, bem como se foram individuais ou coletivas e quais documentos ficaram registrados.

¹⁰⁹ Vale mencionar que não foram explicitados os motivos.

¹¹⁰ Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/20118/RT00004.pdf>.

Quadro 2: Exposições da gestão Ado Malagoli após a inauguração oficial do MARGS

Exposição	Data	Número de visitantes	Modalidade	Documentos salvaguardados
Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa	5 a 28 de julho de 1957	1.046	Coletiva	Ficha da exposição. Notas de Arte Jornal Correio do Povo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/1883/ATIV00003.pdf
Arte figurativa de ontem e hoje	13 de agosto a 13 de outubro de 1957	456	Coletiva	Ficha da exposição.
José Belloni – Escultor Uruguaio	23 de outubro a 16 de novembro de 1957	1190	Individual	Ficha da exposição. Folder e catálogo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/2001/ATIV00005.pdf
1ª Exposição Rio-grandense de Arte Sacra: Cúria Metropolitana	5 a 18 de abril de 1958	467	Coletiva	Ficha da exposição.
Mostra do Acervo do I.B.A. – 50º aniversário	24 de abril a 30 de maio de 1958	736	Coletiva	Ficha da exposição. Notas de Arte Jornal Correio do Povo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/2327/ATIV00007.pdf
Exposição de Arte Moderna – Acervo do MARGS	3 a 19 de junho de 1958	183	Coletiva	Ficha da exposição.
Candido Portinari	21 de junho a 24 de julho de 1958	1135	Individual	Ficha da exposição. Folder e catálogo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/20118/RT00004.pdf

Frank Schaeffer – Pintura do artista mineiro	28 de julho a 26 de agosto de 1958	926	individual	Ficha da exposição. Reportagens com texto de Ângelo Guido. Catálogo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/20191/RT00005.pdf
Arte Infantil Alemã -- A Criança e a Arte MARGS e Instituto Cultural Brasileiro Alemão	4 a 14 de setembro de 1958	474	Coletiva	Ficha da exposição. Folder (texto Scarinci): https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/20276/RT00006.pdf
Paulo Flores: desenhos e pinturas	14 de novembro a 14 de dezembro de 1958	341	Individual	Ficha da exposição. Catálogo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/20450/RT00007.pdf
Acervo do MARGS	6 de janeiro a 25 de fevereiro de 1959	102	Coletiva	Ficha da exposição. Lista das obras e artistas.
Tapeçarias de Genaro de Carvalho	3 de março a 01 de abril de 1959	1172	Individual	Ficha da exposição. Notas de Arte Jornal Correio do Povo. Catálogo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/20705/RT00008.pdf
Pinturas de Carlos da Cunha e Henriette Thiébaud	7 a 30 de abril de 1959	752	Coletiva	Ficha da exposição. Palestra explicativa do artista para turmas escolares e Ado Malagoli realizou palestra para alunos no dia 24 de abril.
Pintura de Glênio Bianchetti	9 de junho a 4 de julho de 1959	447	[individual	Ficha da exposição. Catálogo: https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/21136/RT00009.pdf

Alice Soares: desenhos e óleos	10 de julho a 10 de agosto de 1959	1098	Individual	Ficha da exposição. Catálogo da exposição: https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/alice-soares-desenhos-e-oleos/
Grupo Bode Preto: 4 artistas gaúchos	21 de agosto a 12 de setembro de 1959	377	Coletiva	Ficha da exposição.
Escolinha de Arte Francisco Lisboa de Cruz Alta	23 de setembro a 23 de outubro de 1959	638	Coletiva	Ficha da exposição. Catálogo da exposição de trabalhos de alunos da Escolinha de Artes Francisco Lisboa de Cruz Alta: https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/escolinha-de-arte-francisco-lisboa-de-cruz-alta/
Exposição de desenhos, gravuras e pinturas – Teatro de Equipe	5 a 15 de novembro de 1959	343	Coletiva	Ficha da exposição.
Exposição de Gravuras de Maria Bonomi	17 de novembro a 10 de dezembro de 1959	282	Individual	Ficha da exposição. Notas de Arte - Jornal Correio do Povo.
Desenhos e gravuras de Jean Baptiste Debret	10 de dezembro de 1959 a 4 de fevereiro de 1960	787	Individual	Ficha da exposição. Notas de Arte - Jornal Correio do Povo. Álbun em pranchas a cores, tiragem numerada na França.
Acervo do MARGS: a Arte de Ontem	17 de fevereiro a 31 de março de 1960	468	Coletiva	Ficha da exposição. Notas de Arte - Jornal Correio do Povo. Relação das obras.

Fonte: Acervo Documental do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Vale mencionar que, neste período, não constam registros de projetos educativos específicos para as exposições, nem mesmo depoimentos ou relatórios sobre o assunto. As possibilidades de compreensão da audiência estão identificadas nas fichas das exposições e nos materiais salvaguardados, em sua maioria notas de jornais, elaboração de folders ou pequenos catálogos contendo a lista das obras. Os tempos de exibição foram breves e, podem ter sido desta maneira em decorrência de o museu ter, naquele momento, somente uma sala expositiva, porém é interessante observar o número expressivo de visitantes em cada uma das mostras organizadas. É bom explicar que, em sua maioria, ocorreram palestras no início ou no final da exposição, algumas estão mencionadas na ficha da exposição (imagem 29) com identificação de públicos e outras, em notas dos jornais.

Imagem 29 - Modelo de ficha padrão do MARGS - 1ª Exposição em 1955

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA SUBSECRETARIA DE CULTURA MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA	
" 1ª EXPOSIÇÃO DE ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA "	
(Antes de inauguração oficial)	
Promoção : Divisão de Cultura de SUC. MARGS	
Local : MARGS - Casa das Veladuras	
Nº de peças : 50 obras	
Período : ___/___/55 a ___/___/55	
Observações : 33 artistas brasileiros:	
Angelo Guido Alice Soares Alice H. Brueggemann Ado Malagoli Carlos Alberto Petrucci Carrillo Cruz Catarina Barstelli Cécilia Fortinari Edson Metta E. Di Cavalcanti Fernando Romari Frank Schaeffer Galdo Viero Geacina de Albuquerque Gastão Hofstetter Hilda E. Carpefiarito Hedyda Santiago	Igrê Casargo João José Bezerra João Farias Vianna João Fabião Manoel Santiago Paulo Flores Quirino Carpefiarito Rubens F. Bustamante Sá Renato Leffert T. Suzuki Tomco Harada Trinidad Leal Wilson A. M. Cecutti Yolanda L. Mohalvi Henrique Cavalletto Ivan Ferreira Serpa

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Outrossim, para Marilene Pieta (1995), Ado Malagoli impôs competência desde o início ao ter uma orientação museológica bem caracterizada e engajada, pois sob sua gestão, o MARGS propôs uma política cultural que visou uma orientação centrada em prioridades nacionais e locais. Para a autora, Malagoli salientou o objetivo de “[...] promover valores que contribuíssem criticamente para a formação de um conceito adequado de arte e de uma função social da arte e do artista” (Pieta, 1995, p. 78).

Em consonância com os escritos de Pieta (1995), sublinho o período da gestão de Ado Malagoli marcado por compras de expressivo lote de obras, pelas escolhas de artistas nacionais e internacionais do fim do século XIX, bem como de brasileiros e gaúchos contemporâneos, sempre com a preocupação principal da qualidade das obras adquiridas, conforme explicitado no texto. Conforme Simon (2003), o MARGS assumiu papel preponderante para a sociedade e para o sistema da arte, no momento em que salvaguardou as obras e ofereceu a possibilidade da contemplação para os públicos.

Na sequência, destaco vantagens e desvantagens citadas por Ado Malagoli sobre o museu ter iniciado no *foyer* do Theatro São Pedro. O que foi mencionado acerca do espaço e da relação com os públicos e além disso, a possibilidade da comercialização de obras:

No sentido técnico o local não foi ideal. Mas no sentido da possibilidade de acesso ao grande público, o local foi de primeira valia. Era um público que apreciava o teatro, a ópera, os concertos, porém alheio às artes plásticas. Naturalmente, creio que estavam habituados a uma florzinha com uma gota d'água em cima, a uma paisagem com o sol se pondo, a um capinzinho verde com uma borboleta em um engaste qualquer. Eu lutei para mudar isso. Com uma série de palestras e, trazendo artistas de renome lá de fora, e apoiando os de renome aqui dentro, esta burguesia despreparada para as artes plásticas começou a se habituar. Para os bons artistas da época, o mercado de arte começou a melhorar. Os artistas que expunham no Museu colocavam seus quadros à venda. Nunca me recusei a vender obras no Museu. Nunca pretendi fazer do Museu uma lojinha de arte. As obras que vendia não pertenciam ao acervo, é claro. Eram de exposições temporárias. Além do mais, com a percentagem que eu ganhava, podia adquirir mais obras. Tenho como exemplo um fato que presenciei em minha última estada em Paris. O Museu do Louvre estava com uma exposição de Braque¹¹¹. Toda a galeria principal com os quadros à venda. E essa exposição era organizada pelas

¹¹¹ Georges Braque (1882-1963) foi um pintor francês. Junto com Pablo Picasso deu início ao Cubismo, um dos mais importantes movimentos da Arte Moderna do século XX. Disponível em: https://www.ebiografia.com/georges_braque/.

galerias que tinham quadros de Braque em seus acervos (Spinelli, 1984c, p.17).

Ademais, como já visto, Ado Malagoli organizou mostras com artistas locais e de fora do país, bem como promoveu palestras sobre artistas e obras que poderiam ser vistas nas exposições. Uma dedicação que apontou para novos hábitos dos frequentadores, conquistou mais apreciadores e criou condições para o mercado de arte.

Ruth Malagoli (2005) concedeu entrevista e contou que vivenciou o processo de criação do museu, bem como apontou que não aconteceram discussões públicas sobre o assunto, pois o meio não permitia. Muitos artistas preferiram trabalhar fora do estado ou em outras cidades e citou o exemplo do Grupo de Bagé (Grupo de Gravura de Bagé) e sua proximidade com o Uruguai, país mais evoluído que o Estado do Rio Grande do Sul.

Sobre a primeira sede, o *foyer* do Theatro São Pedro, Ruth Malagoli admitiu que não era o local mais apropriado para uma sala de museu, afirmava que o marido conhecia como deveriam ser as condições de um espaço expositivo. Mas também admitiu que o tempo mostrou que aquele foi o melhor lugar para esse fim, já que havia espetáculos quase todas as noites no teatro e nos intervalos “[...] o público curioso, subia as escadas que levavam ao *foyer* para ver o que havia ‘lá em cima’, criando o hábito de visitar o Museu que mantinha, no seu quadro de funcionários, duas monitoras” (Malagoli, 2005, p. 58). Ruth fazia referência à Christina Balbão e Vera Miriam Sherer¹¹².

Um fato importante que destaco, diz respeito à comercialização das obras no museu. Pois, conforme a fala de Malagoli do excerto acima, trabalhos que participaram de exposições temporárias e não faziam parte da coleção do museu, puderam ser comercializadas. O MARGS obtinha parte da venda e a revertia para novas compras. Dessa forma, é possível dizer que a possibilidade da negociação e venda de obras não acontecia somente nos espaços do MARGS, pois eram atitudes consideradas parte da organização de exposições temporárias dos museus tanto no Brasil, como em outros países.

Portanto, os públicos tinham possibilidades de adquirir as obras expostas que não faziam parte do acervo do museu. Como exemplo, cito a exposição de Cândido

¹¹² Ex-aluna de Ado Malagoli e sobrinha do Cardeal D. Vicente Scherer (Balbão, 2005).

Portinari. Onde, conforme Malagoli, só “[...] não foram vendidos os desenhos e as pinturas da exposição, porque eles não estavam à venda. Seguiam para os Estados Unidos” (Spinelli, 1984c), para uma próxima mostra do artista. Conforme Lourenço (1999), a democratização da arte foi uma das características da modernidade, assim como a comercialização das obras em espaços de museus. A arte tornou-se democrática, o público ultrapassou a condição de observante e pode agregá-la ao seu cotidiano.

Encontrei no Código de ética do ICOM uma alínea que diz respeito a renda da alienação de acervos:

Os acervos de museus são constituídos para a coletividade e não devem ser considerados como ativos financeiros. Os recursos ou vantagens recebidas pela alienação ou pelo descarte de objetos ou espécimes do acervo de um museu devem ser usados somente em benefício do próprio acervo e, em princípio, para novas aquisições de acervo (Código [...], 2018, p. 17).

Sobre isso, Desvallées e Mairesse (2013) mencionam as transformações e os pontos conflituosos na organização da política museológica, entre uma lógica de mercado e outra regida pelos poderes públicos. Bem como, as especificidades das gestões, que perpassam a circulação de objetos, dinheiro ou doações. Nesse sentido, ao que indicam os documentos, no MARGS a venda não envolveu obras do acervo institucional. Além disso, não cabe julgar as práticas realizadas e que hoje seriam consideradas condenáveis pelo código de ética do ICOM.

*

A narrativa historiográfica sobre o MARGS tem como fio condutor nesta tese as práticas e ideias educativas de seus agentes. Para Altshuler (2010), a história das exposições concebe a história do museu como instituição educacional. Ademais, o modo pelo qual o museu exhibe suas coleções “[...] representa uma visão em transformação de como o museu espera educar o público” (Altshuler, 2010, p. 44).

Ao escrever sobre a história da educação em museus, Faria (2017) pontuou os agentes como produtores de efeitos no campo de atuação e os intelectuais brasileiros

(da primeira metade do século XX) envolvidos em inclinações sobretudo políticas¹¹³. No seu entendimento, “[...] almejavam operar uma transformação na sociedade brasileira sob critérios geridos por esse microcosmo - a exemplo de instrumentos relacionados à educação e à cultura, como os museus” (Faria, 2017, p. 61). O que segundo Bourdieu (2007) seriam as tomadas de posição intelectuais ou artísticas, pois “[...] constituem, via de regra, *estratégias* inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural” (Bourdieu, 2007, p. 169, grifos no original).

Destarte, nessa direção, é possível postular o empenho da conservadora de museus Lygia Martins Costa¹¹⁴ e suas impressões a partir de experiência vivenciada em museus estadunidenses, entre 1948 e 1949, bem como seu trabalho no MNBA e na ENBA, envolvendo as décadas de 1940 e 1950 (Gomes; Carrijo, 2012; Sá, 2015). Em entrevista concedida para a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Lygia Costa questionou: Para que servem os museus? E apresentou a sua resposta:

Os museus foram feitos para o povo, para informar e servir ao povo. Os museus existentes na Europa eram elitistas, funcionavam mais como laboratório de estudiosos que compunham seus quadros técnicos. A elite se beneficiava porque tinha conhecimento cultural suficiente para tirar proveito daqueles acervos. A partir de então o museu passou a visar, a atingir as crianças, as escolas, e todos os níveis da sociedade (Costa, 2005, p. 285-286).

As ideias da época estavam voltadas para uma política pautada na compreensão da educação para o povo, como princípio da função educativa nos museus (Costa, 2005). Em consonância com Costa, Faria (2017) identificou a educação visual como constituinte para o aprendizado a partir da materialidade, ou seja, dos objetos musealizados. A autora também considerou o museu como um espaço de educação e instrução.

¹¹³ Em sua pesquisa citou épocas anteriores, com a criação do primeiro setor educativo de museus no Brasil, no Museu Nacional (RJ). Mencionou Bertha Lutz e sua atuação no Museu Nacional com trabalho considerado fundamental e pioneiro para as práticas educativas desenvolvidas em museus.

¹¹⁴ Lygia Martins Costa (1914-2020). Formou-se no Curso Técnico de Museus do Museu Histórico Nacional, em 1940. Como museóloga trabalhou no MNBA (1940-1951) e no IPHAN (1952-1996) (Sá, 2015).

Mas quais foram os sujeitos contemplados na noção de “povo”? José Antônio do Prado Valladares¹¹⁵ ([1946], 2010)¹¹⁶, ajuda a delimitar o que se compreendia por “povo”. Em seus estudos em Nova Iorque (1943), resolveu suas indagações, sobretudo no que dizia respeito ao terreno educacional, ao apoiar-se em uma literatura especializada, que estava disponibilizada nas bibliotecas dos museus¹¹⁷. Averiguou que os museus se voltavam para a educação da população, com forte relação entre os funcionários e os frequentadores de museu. Na ocasião teve a oportunidade de arrolar:

[...] os tipos de serviços educacionais que vinham sendo oferecidos a crianças, adolescentes e adultos, dentre os quais vale aqui citar: visitas guiadas, palestras temáticas, cursos regulares, empréstimos de diapositivos e outros materiais, exposições itinerantes, clube de pintura, jogos educativos para crianças, departamento juvenil do museu, galerias didáticas etc. (Valladares, [1946], 2010, p. 13).

Valladares descobriu que o papel social do museu, era concebido com prioridades ao conteúdo pedagógico oferecido ao público¹¹⁸. Em consultas na coleção de atas das *American Association of Museums*, verificou que em 1906, já era uma

¹¹⁵ Consta que: “Para aprimorar seus conhecimentos técnicos nesta área, foi para os Estados Unidos, em 1943, com uma bolsa da Fundação Rockefeller, tendo cursado História da Arte no *Graduate Institute* da Universidade de Nova York e estagiado no *Brooklyn Museum*, como aprendizado prático de museologia” (Atayde *apud* Valladares, 2010, p. 9). José Antonio do Prado Valladares (1917-1959). Foi professor, crítico de arte, escritor e em 1939, nomeado diretor do antigo Museu do Estado da Bahia – hoje Museu de Arte da Bahia – MAB. Colaborou no SPHAN na direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nos anos 1940, criou o Salão Regional de Belas Artes, um evento importante para a consolidação da arte moderna na Bahia. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2557/jose-valladares>.

¹¹⁶ “O livro *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*, de autoria do intelectual baiano José Antonio do Prado Valladares, foi publicado originalmente em 1946, pelo então Museu do Estado da Bahia, e reeditado em 2010, com o apoio do Museu de Arte da Bahia (MAB), o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia e da Secretaria da Cultura da Bahia, acrescido da apresentação da museóloga Sylvia Athayde, diretora do MAB, e um novo prefácio de Lícia do Prado Valladares, filha do autor” (Ceravolo, 2012).

¹¹⁷ A exemplo do *Metropolitan Museum* de Nova York e o *Brooklyn Museum*.

¹¹⁸ É interessante o conhecimento de que: “O enorme acervo dos museus americanos, quando posto a serviço da educação do povo, é tratado de modo diverso, se o serviço educacional visa a pessoas adultas ou se visa à juventude, especialmente a infância. O programa para adultos, quando efetuado em museu de grandes dimensões, como é o *Metropolitan Museum* de Nova York, poderá assumir as proporções de verdadeiro curso de História da Arte” (Valladares, [1946], 2010, p. 34). Conforme pesquisa, José Valladares esteve nos Estados Unidos entre 1943 e 1944 e relatou: “No que se refere à minha experiência pessoal, havendo estado oito meses em Nova York e morando bem pertinho do *Metropolitan Museum*, pelas conferências e cursos que assisti bem como pelos outros que vi anunciados, fiquei com a impressão de que é possível tirar um curso quase completo de História da Arte, apenas com a frequência às conferências e cursos diversos que um museu dessa ordem oferece, contanto que se tome nota cuidadosa do que os professores dizem e se faça a leitura das obras essenciais que recomendam” (Valladares, [1946], 2010, p. 36).

indagação discutida entre os membros, de “[...] prestar assistência educacional aos visitantes” (Valladares, [1946], 2010, p. 25). Questões educacionais mereciam atenção igualada aos demais problemas, sejam “[...] de administração, construção e instalação” (Valladares, [1946], 2010). Porém, sem se limitar à apresentação técnica das coleções, mas de saber atrair o público visitante para:

“[...] depois de tornar os momentos de permanência nas galerias, momentos agradáveis; finalmente, deverá cuidar de que o visitante deixe suas portas, tendo aprendido alguma coisa de novo e – o que é da maior importância – com um desejo forte de relatar a experiência àqueles com quem priva. Somente por esses meios se poderá pretender que o homem médio seja atingido: quer apresentando motivos para que ele vá ao museu, quer levando pessoas de seu conhecimento a falar-lhe das coisas interessantes que viu e aprendeu” (Valladares, [1946], 2010, p. 29).

José Valladares ([1946], 2010) apontou em seus estudos, os modos pelos quais os museus estadunidenses atuavam, como centros de aprendizagem e divulgação cultural. Por outro lado, no Brasil, estavam acostumados a “[...] museus que, até pouco tempo atrás, somente existiam para gáudio de pequenos grupos de iniciados” (Valladares, [1946], 2010, p. 29). Esse modo de conquistar os visitantes superou muitos obstáculos e preceitos que indicaram a ideia de transformação dos museus, por volta dos anos 1940, em mudanças de centros de educação para centros de divulgação do conhecimento (Valladares, [1946], 2010; Ceravolo, 2012).

A partir dessas premissas, me questiono, quem era esse povo? Depreendo a compreensão de José Antônio do Prado Valladares (2010, [1946]), com a denominação de “homem médio”, com mentalidade simples, considerada maioria em qualquer nação. Conforme seus estudos, os museus estadunidenses cogitavam chegar até os públicos. Os objetivos para a salvaguarda do patrimônio artístico ou histórico, mesmo mantidos, deixaram de ser centrais e foram ampliados no intento de proporcionar conhecimento cultural não somente para grupos reduzidos, incluídos historiadores, pesquisadores e entendidos em arte. Essa expansão contou com os visitantes já iniciados, embora ainda que superficialmente e as escolas, com propósito de beneficiar várias camadas da população, até mesmo aquelas não cogitadas a serem visitantes. Nesse sentido, havia uma ideia de projetar o museu na vida da coletividade, no cotidiano das pessoas, com sentido educacional (Valladares 2010, [1946]).

Suely Moraes Ceravolo (2012) corrobora os aspectos da educação fomentada nos museus brasileiros, por José Antônio do Prado Valladares ([1946], 2010) e Edgar Sússekind de Mendonça (1946), com ênfase na elaboração de programas de extensão cultural, ou seja, para experiências amalgamadas com a educação para o povo nos museus.

Tanto na apreciação de Ceravolo (2012), quanto na de Faria (2017), é possível confirmar a hipótese de que a educação em museus, sobretudo na metade do século XX, foi problematizada e fundamentada nos preceitos da educação visual e da educação para o povo. Os agentes atuantes no campo dos museus, visavam proporcionar um aprendizado a partir dos sentidos, a partir de estratégias de aproximação com a vida social dos visitantes. Conforme Lourenço (1999, p. 46), buscaram “[...] atrair para o cotidiano uma parcela culturalmente desamparada pelas estruturas formais”.

Todavia, a criação de museus de arte nos anos 1950, contribuiu não somente para a absorção e divulgação do moderno, mas também, para a ampliação e formação de públicos para as instituições. Em vários museus¹¹⁹, as experiências educacionais foram implementadas após suas criações, com ideias de sensibilizar o público infanto juvenil pelo fazer. Por sua vez, os adultos foram convidados pelo interesse despertado no conhecimento da arte e um interesse ético-político. Neste sentido, a educação proposta foi compreendida como “[...] sensibilização, incentivo ao fazer, respeito à individualidade e conscientização” (Lourenço, 1999, p. 46-47).

Segundo Marcele Pereira (2010) os museus estadunidenses sempre tiveram forte caráter educativo. Nesse escopo, no ano de 1952 aconteceu o Seminário Internacional da UNESCO, sediado e administrado pelo *Brooklyn Museum*. Este evidenciou a importância reservada para as discussões sobre educação em museus no país e a disseminação por vários outros países. Já no Brasil, o ano de 1958 ficou distinguido por realizar o Seminário de Educação na cidade do Rio de Janeiro.

O Seminário Regional da UNESCO, denominado Função Educativa dos Museus, aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano de 1958, e ambicionou debater a função dos museus como meio educativo para a população, sendo considerado um marco para o campo dos museus, no que se refere aos debates e produções sobre Educação e Museus (Faria; Possamai, 2014, 2020).

¹¹⁹ Lourenço (1999) cita o exemplo dos MAMs (RJ, SP) e do MASP.

Nesse estudo, as autoras revelam uma riqueza explicativa ao reportarem esse tema no ano de 1958, ao mesmo tempo em que inserem o estudo dos museus no campo da História da Educação, realizam análises acerca do caráter educativo dos museus naquele momento, tomando como base a dimensão educativa presente nos espaços musealizados.

A transformação dos museus alicerçados às conotações educativas, coincide com a criação das primeiras instituições, sejam nacionais ou regionais (Lopes, 2009). Gil e Possamai (2014) ponderam essa dimensão educacional amalgamada com as demais funções atinentes à cadeia operatória museológica, em momentos nos quais os museus e a educação passaram a fazer parte de reflexões e debates entre os profissionais ligados a museus. Destarte, Faria e Quadrado (2019) defendem que os museus apresentam uma historicidade educativa que tem muito a ser trabalhada e compreendem a história da educação como perspectiva que potencializa os estudos e a escrita da história dos museus. Se os museus são patrimônios culturais geridos e apropriados por pessoas, as autoras solicitam maior atenção para isso, pois “Há poucas pesquisas sobre os agentes envolvidos com o campo dos museus e as que existem são prioritariamente referentes aos diretores de museus” (Faria; Quadrado, 2019, p. 144). Precisamos lembrar que em cada instituição existe um corpo funcional que atua nas práticas museais, inclusive nas questões que envolvem a educação.

As autoras citam Almerinda Veríssimo Corrêa, como exemplo encontrado no estudo, que foi bolsista do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro entre 1954 e 1956, com informações de que tenha atuado no MARGS pelo menos até 1967, no cargo de técnica em educação. Os documentos encontrados revelam o trabalho de Almerinda Veríssimo nos primeiros anos do MARGS, já citado por Christina Balbão neste capítulo (Balbão, 2005).

Em Recursos Educativos dos Museus Brasileiros, livro organizado por Guy de Hollanda (1958), com a participação de uma comissão de conservadores e técnicos de museus organizada pela Organização Nacional do ICOM (ONICOM), constituída por Elza Ramos Peixoto, Lygia Martins Costa, Otávia Corrêa dos Santos Oliveira, Regina Monteiro Real, A. T. Rusins, F. dos Santos Trigueiros e Guy de Hollanda¹²⁰, encontrei informações sobre o MARGS. Um compêndio, contendo os nomes do diretor

¹²⁰Guy de Hollanda, pesquisador e técnico em educação, diplomado em museologia, foi designado a organizar e dirigir o livro.

Ado Malagoli e as assistentes técnicas Christina Balbão, Almerinda Veríssimo Corrêa e Vera Miriam Scherer e os horários de visitação, diariamente das 14h às 18h e das 20h às 22h, exceto nas segundas feiras.

Para situar como o MARGS elaborou sua relação com os públicos neste contexto, primeiramente vale informar que não encontrei registros sobre possíveis viagens da equipe do MARGS, para outros museus ou para conhecer como estavam sendo realizados os planejamentos em relação à audiência, ou para conhecimento de seus programas e estudos. A pequena equipe realizou o trabalho talvez a partir dos preceitos apreendidos por Ado Malagoli em sua estada nos EUA, amalgamados aos trabalhos realizados por Christina Balbão para a chamada de visitantes nas audições do Theatro São Pedro. Outra hipótese seria as viagens das professoras e artistas Christina Balbão e Alice Soares, pois conforme depoimentos já mencionados neste capítulo, visitavam exposições em diversos lugares no Brasil e em outros países, bem como estavam no MASP no momento da primeira transmissão de TV.

Os estudos de Ado Malagoli procedentes de sua viagem aos Estados Unidos, por ocasião da premiação no Salão Nacional de Belas Artes do ano de 1942, envolveram estudos de história da arte, restauração e museologia na Escola de Arte da Universidade de Columbia, Nova Iorque, Estados Unidos. Nesse sentido, embora a documentação salvaguardada pelo MARGS, tenha indicado sua preocupação para a educação do povo e em suas atitudes demonstrado interesse pela ampliação de públicos para o MARGS, os registros encontrados demonstraram apenas o aspecto quantitativo do público abarcado (conforme quadro 2). Infelizmente não encontrei pistas sobre o perfil dos visitantes, para além dos frequentadores do Theatro São Pedro.

O trabalho realizado no MARGS por Malagoli e Balbão, reverberou na dedicação à docência no IBA, com suas ideias inovadoras para o ensino e formação de novos artistas. Junto a outros professores organizaram possibilidades para além do fazer artístico, ou seja, como forma de conhecimento e fruição em arte em consonância ao sistema de arte, no campo da cultura e da educação.

Malagoli após deixar o cargo de diretor, acompanhou as atividades do museu, a exemplo do trabalho de restauração de obras da coleção e contribuições na escrita do catálogo organizado para os vinte anos do MARGS, explicitado no capítulo 3.

Considero indispensável organizar pinceladas no tempo para, ao localizar o MARGS no contexto inicial da sua história, seguir a narrativa das próximas décadas

que abrange o recorte temporal da tese. No sentido de abarcar os momentos mais significativos, sobretudo no âmbito do conhecimento dos agentes que marcaram, não só a historiografia do museu, mas também o campo dos museus e da arte. Ademais, apontaram potencialidades atinentes ao campo da educação nos museus, para uma proposta educativa em consonância com a missão do museu, com intensificação do questionamento: o MARGS iniciou com um projeto de educação para o povo?

A partir desta indagação, depreendo que o MARGS esteve inserido no escopo das instituições que ampliaram a compreensão da arte, a partir das possibilidades do encontro da obra com os públicos. Concernente ao educativo de museus de arte estão imbricadas as relações entre o museu e o processo educativo, que entende a educação como uma atividade social. O MARGS nos anos 1950-60 junto com a crítica exerceu um papel significativo na formação de públicos, ao promover condições para a compreensão e apreciação das exposições com encontros e palestras, assumiu o papel de não somente preparar os visitantes, mas também de apoiar as gerações de artistas e suas experimentações (Kern, 2002).

Neste capítulo de tese, meu intento foi narrar o início da história do MARGS e o papel de seus agentes nos meandros dos acontecimentos que entrelaçam a educação, a crítica e a formação de públicos. No objetivo de destacar a atuação de Christina Balbão, com seus preceitos educativos ao convidar os públicos que frequentavam o Theatro São Pedro e do diretor Ado Malagoli nos encontros em cafés e ateliês de artistas. A criação do MARGS marcou o início de um trabalho para a educação visual do povo e Malagoli estava atento para isso, no sentido de suas afirmações a respeito da burguesia, que não estava educada para a fruição da arte e este deveria ser um trabalho realizado pelo MARGS. Mas não somente esse público que já frequentava o teatro, pois promover exposições e palestras, tinha o objetivo de ampliar a audiência a partir das mostras organizadas e formar novos apreciadores de arte.

Dessa forma, é possível compreender o significado do termo “povo” para esses agentes dos museus na década de 1950 e também no MARGS. Seus públicos estavam restritos a uma elite econômica e letrada, frequentadora do Theatro São Pedro, mas que ainda não estava sensibilizada para a fruição das artes visuais. Daí a preocupação de Ado Malagoli em formar esses públicos, apreciadores e, quem sabe, compradores de obras de arte. Para tal, era necessário configurar uma coleção suficientemente representativa dos aspectos da história da arte a serem comunicados,

sem deixar de valorizar os artistas gaúchos. Além disso, a preocupação em inculcar o hábito de visitar uma exposição de arte nesse grupo fazia parte das investidas a esse seleto segmento social ainda não frequentador de museus de arte, ao menos em Porto Alegre que, até então, não tinha um museu dessa tipologia.

3 OS ANOS 1970 E OS VINTE ANOS DO MUSEU

[...] a vivência do problema no contexto educacional brasileiro leva-nos à convicção de que, dentro de alguns anos, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul terá adquirido o seu lugar entre os gaúchos, como instituição insubstituível na ação cultural e educativa da nossa comunidade (Malagoli, 1974)¹²¹.

Neste excerto, Ado Malagoli, em entrevista para o Jornal Correio do Povo, nas comemorações dos 20 anos do MARGS, com o título: *Vinte anos de um Museu nascido para a Arte e para a Educação*, comentou que o Museu viria a preencher uma lacuna sensível na área da expressão e comunicação, mesmo que tivessem suficientes razões de crítica à maneira pela qual o MARGS iniciou os seus trabalhos, nos idos tempos de 1955, sem ter uma sede própria e com uma exposição de artistas nacionais acontecida em um local considerado por muitos inadequado (a Galeria Casa das Molduras), conforme visto anteriormente no capítulo 2 desta tese. Essa mostra dava início, no entanto, ao estabelecimento das linhas gerais de ação no objetivo de promover o progresso cultural da “comunidade” com as mais diversas manifestações artísticas contemporâneas. – “Nosso objetivo”, segundo Malagoli “[...] era conservar e divulgar os valores artísticos mais expressivos, na arte e na cultura, e promover o progresso cultural do povo, com uma orientação eminentemente didática” (Sondermann, 1975). Já vimos, no capítulo anterior, que para a compreensão de “povo” era considerada uma elite econômica e letrada com acesso ao teatro e que necessitava ser formada também para a fruição das artes visuais.

Em consonância com a proposta de Ado Malagoli, na Bahia, José Antônio do Prado Valladares ([1946], 2010) pretendeu chamar a atenção para as possibilidades de redemocratização da cultura. Nestas ideias, está envolvido o propósito educacional, amalgamado a uma proposta de difusão cultural, pois ambos influenciam toda a estrutura apresentada pelos museus. Valladares¹²² chegou a estas conclusões após estudos e pesquisas realizadas em museus estadunidenses, onde conheceu a perspectiva de que os museus são focos democráticos e funcionam para a educação popular. Esses ideais encontravam ressonância nos museus, conforme o autor, a partir de como diretores e idealizadores concebiam o papel social dos mesmos,

¹²¹ MALAGOLI, Ado. Decreto de Fundação do MARGS. *In*: Catálogo geral das obras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, MARGS, 1974. Para Golin et al. (2000, p. 20) “Malagoli deixa escrita suas proféticas palavras”.

¹²² Ver Oliveira, 2021.

sobretudo na prioridade que conferiam aos conteúdos pedagógicos oferecidos aos públicos (Valladares, [1946], 2010).

Para Bruce Altshuler (2010), conhecer a história dos museus e seu caráter educativo são elementos importantes para compreender os desafios enfrentados, pois os considera como instituições pluralistas e abertas a espectadores diversos, com a capacidade de apoiar tendências conflitantes, não definir uma opção exclusiva para a contemplação privada ou o espetáculo público, ou pelo aprendizado sobre o entretenimento. Sugere que a educação em museus possa ser compreendida na “[...] missão geral do museu como uma instituição educativa, e que possamos ler diferentes concepções de como o museu é educativo, e a quem busca educar, através de diferentes paradigmas de exibição” (Altshuler, 2010, p. 62).

A jornalista Maria Regina Pilla no ano de 1969 escreveu a manchete: *Uma nova concepção sobre museus e seu significado*, na qual pontuou os museus como entidades dinâmicas que agem sobre a comunidade e ressaltou “E para quem não sabe, o Museu de Arte do Estado fica no alto do Theatro são Pedro” (Pilla, 1969). Em sua escrita identificou uma nova concepção de museu no Brasil depois da Segunda Guerra, com os Museus de Arte Moderna MAM RJ e MAM SP e com o Museu de Arte de São Paulo. Citou museus com capacidade para propiciar com suas exposições uma intervenção mais lúdica no processo social, pois museu “coleccionista tem cheiro de bolor”. Essas afirmações fazem consonância com os estudos de Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 11) quando identificou uma parcela significativa de museus dedicados às artes e nascidos no pós-guerra, “[...] gestados por sonhos generosos e cabeças privilegiadas”, pois acreditaram nos museus com ideais a serviço da sociedade.

Retomo a reflexão sugerida por Pilla (1969), pois questões críticas envolviam o conceito de museu e sua relação com os públicos¹²³. Um museu considerado vivo diferiria de uma galeria, pois além do papel de colecionar, precisaria atentar à conservação e à comunicação com a sociedade. Conseqüentemente, as peças, no museu de arte, não deveriam ser consideradas apenas por si, mas em sua relação entre os homens (Pilla, 1969).

¹²³ Em sua escrita, remeteu-se a Carlos Scarinci quando este indicou uma experiência do MASP, na qual um grupo de artistas e professores elaboraram um projeto de orientação para iniciantes, ao traçarem um plano de ensino baseado nas diretrizes do desenvolvimento industrial de São Paulo. Tiveram o ensino da arte organizado através das Escolinhas de Arte e conforme seu entendimento, a pesquisa correspondeu ao esforço coletivo.

Ainda segundo a jornalista, estas definições foram demarcadas e debatidas no III Colóquio de Museus de Arte do Brasil, realizado em Florianópolis¹²⁴. No MARGS, apesar de muitos planos terem sido traçados, a precariedade do local não condizia à época com as necessidades. Isto porque além de influenciar no trabalho da pequena equipe, sujeitava à ruína do acervo e seguia como um ponto de interrogação para a cidade de Porto Alegre. Em dois momentos da escrita, a jornalista questionou a localização do museu nos altos do Theatro São Pedro, em Porto Alegre, e quais públicos sabiam dessa informação (Pilla, 1969). Outrossim, um perfil de museus estaria se formando no centro do País. Conforme Heloisa Buarque de Holanda (1994, p. 18) “[...] enquanto o museu amplia suas atribuições e seu raio de ação, a cidade corre em seu socorro e se outorga o dever de se tornar um grande museu”. Destarte, fica o questionamento, como essas averiguações influenciavam o MARGS?

Da mesma forma é oportuno chamar atenção para outra reportagem, a qual emitiu o parecer de que o conceito de arte feito para as elites estava superado, assinalando os meios de comunicação social, em colaboração para que esse tabu fosse desfeito. “Hoje as estreias têm um público muito heterogêneo: o ‘smoking’ e a camisa esporte ficam lado a lado na plateia. E os museus, quem os frequenta? (Museu [...], 1969). Por vários motivos, que estão sendo tratados nesta tese, o acesso ao MARGS estava na pauta, pois conforme o escrito, as artes plásticas não tinham grande público e preocupavam não somente os museus, mas também a imprensa.

A mesma nota apontava o acervo valioso do MARGS, situado no *foyer* do Theatro São Pedro. Apesar disso, apresentava dificuldades para expor sua coleção e receber os públicos devido aos problemas já mencionados sobre o acesso. Ideias existiam, entretanto, segundo o diretor Gilberto Morás Marques¹²⁵, uma das funções do museu era disponibilizar acesso, afinal de contas, um museu não é um amontoado de coisas velhas, mas uma entidade que existe em função dos públicos (Pilla, 1969).

¹²⁴ O I Colóquio aconteceu no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1966 e contou com a participação de Carlos Scarinci, então diretor do MARGS. O II Colóquio de Diretores de Museus ocorreu em Porto Alegre, em 1967, sediado pelo MARGS na direção de Francisco Stockinger. Vale registrar a presença do professor Ulpiano Bezerra de Meneses e do diretor do MAC USP Walter Zanini na organização. Em Porto Alegre foi criada a Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), na dissertação elaborada por Ellen Cristina Polli Biora (2019), pode-se ver parte dos documentos sobre a atuação da AMAB e os anais dos colóquios entre 1966 e 1976.

¹²⁵ Cursou Arquitetura na UFRGS, atuou como diretor do MARGS entre 1968 e 1972.

Edgar Süssekind de Mendonça (1946, p. 13), já havia mencionado em suas pesquisas o enriquecimento da função social dos museus “[...] somado às duas funções específicas, a de preservar e a de investigar, que recebeu surto imprevisto o seu prestígio junto ao público, pelo contato que se estabeleceu entre eles e a porção mais numerosa da população local”. Portanto, um destaque para reconhecer e compreender que a expansão dos museus tenha coincidido com a realização de suas atividades para com o povo.

Ao perseguir o propósito da tese, para este capítulo estão reservados os acontecimentos dos anos 1960 e 1970, intensificados pela repercussão do espaço físico ocupado pelo MARGS, a organização interna, a edição de boletins informativos, a participação do museu em seminários e conferências, bem como as atividades consideradas educativas. Importa detalhar este período marcado pelo número expressivo de mudanças na gestão do MARGS. Após Ado Malagoli atuar até o ano de 1959, o museu teve dez diretores, sendo que um deles trabalhou em dois momentos diferentes. Os gestores são mencionados conforme sua atuação e, muitas vezes o texto retoma a cronologia, condigna à atividade realizada. As alterações estão mencionadas no decorrer do texto para a melhor compreensão dos leitores e leitoras.

Os discursos estão articulados em uma narrativa, no objetivo de não somente contar a história do museu, mas sobretudo, contribuir com os estudos da educação em museus no contexto da instituição e sua relação com os públicos. A reflexão que me proponho acompanha estes questionamentos: a educação em museus e a gestão em museus estão imbricadas? O encontro com os públicos tem o poder de provocar aproximações ou afastamentos? Os lugares ocupados pelo MARGS contribuíram para o favorecimento da visitação ou impactaram no desconhecimento e quem sabe privilegiaram setores da sociedade?

3.1 Do Theatro São Pedro ao edifício da delegacia fiscal

Imagem 30 - Praça da Matriz – Theatro São Pedro e Casa de Câmara



Fonte: Página Porto Alegre (Fotos antigas). Disponível em: <https://www.facebook.com/OldPortoAlegre/photos/>.

Imagem 31 - Praça da Alfândega – Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos



Fonte: Blog Antiga Porto Alegre. Disponível em: <https://antigaportoalegre.no.comunidades.net/fotos-1921-1940>.

Dois pares de edifícios-quarteirão se destacaram no centro de Porto Alegre durante a bem-sucedida Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha (1935). Um par, datado do Segundo Império, defronta a Praça da Matriz assinalando a cidade alta institucional [...]. O outro, datado de uma Primeira República já consolidada, defronta a Praça da Alfândega, balizando a cidade baixa portuária, comercial e industrial ao longo da margem norte do rio Guaíba. São portais urbanos integrando – com as praças à sua frente – peças

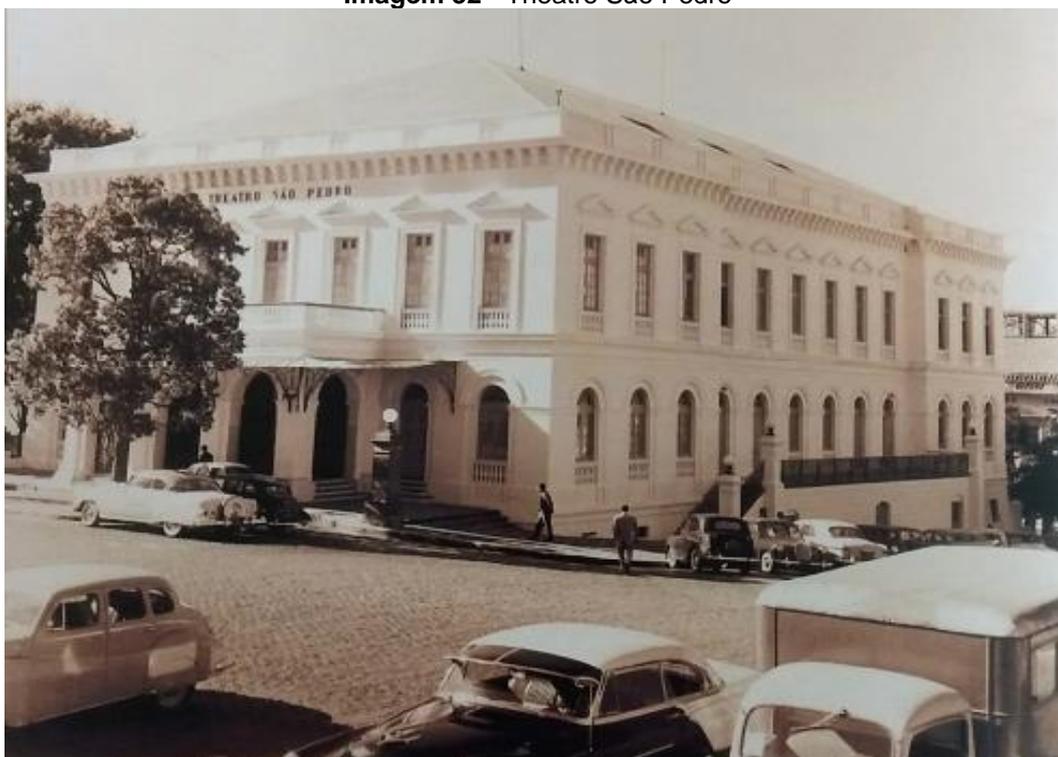
cívicas, acrópole e ágora então completas no essencial, nos dois casos resultado de patronato público (Comas, 2022, p. 62).

Carlos Eduardo Comas (2022) considera que um portal não se justifica sem o outro, porém as praças, separadas por duas quadras, não possuem um percurso integrado. No pensamento de Gaston Bachelard (1993) a dialética do interior e do exterior, apresenta um pensamento pautado na poética de um espaço desenhado, idealizado entre ditos e não ditos. Nessa direção, a reflexão que proponho, elege espaços no centro da cidade de Porto Alegre considerados partícipes da história do MARGS, a saber, prédios, praças, ruas e monumentos. Para Sandra Pesavento (2002) o espaço urbano, na sua materialidade imagética, se transforma em um dos suportes da memória social da cidade. O traçado da cidade tem o potencial de remeter a outro tempo¹²⁶. Nesse pensamento:

Na praça da matriz em Porto Alegre, ergue-se há um século, um vetusco e senhoril altar, onde durante cem anos os gaúchos renderam seu culto ao teatro, à música, à oratória, à poesia: o tradicional Theatro São Pedro, que este ano comemora seu centenário (Rocha, 1958, p. 31).

A reportagem de Teresa Rocha na Revista do Globo (1958) apontava comemorações do Theatro São Pedro, com dizeres de manchete: *Sua história é um relato de cem anos da cultura artística riograndense*. Nas lembranças, repetia-se a cena da inauguração, em 1858 com a peça *Recordações da mocidade* e no ano de 1958, *O Rigoletto* de Verdi. “Cem anos se passaram. E o casarão continua de pé, compondo sua própria história dentro da história de Porto Alegre” (Rocha, 1958, p. 32). Nomes famosos do mundo da arte pisaram no palco centenário, assim como foi muito utilizado como tribuna dos homens públicos (na Revolução de 1930 foi palco político). Com a administração de Dante Barone, iniciada em 1938, o teatro teve elevação do número de espetáculos anuais.

¹²⁶ Em Porto Alegre, as primeiras ruas foram delimitadas conforme edital português de 1747. Três ruas já eram consideradas principais e hoje são denominadas Rua dos Andradas, Riachuelo e Duque de Caxias, pela topografia da cidade. Nos entrecruzamentos os espaços públicos combinavam-se com o Largo da Quitanda (atual Praça da Alfândega). A vida comercial e portuária estava concentrada na baixada, já na parte alta, o centro cívico foi articulado e agregava a Praça da Matriz e a Igreja Matriz, acrescidos do Palácio do Governo (1784) e a Casa da Junta (1790). “Ora, o visual da cidade, a sua conformação agradável – ou não – aos seus habitantes é um elemento que pesa nas representações sobre o urbano e que tem um apelo e um significado muito forte” (Pesavento, 2002, p. 264).

Imagem 32 - Theatro São Pedro

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

O Theatro São Pedro foi a primeira casa do MARGS. Nas comemorações deste centenário (1858-1958), o museu inaugurado oficialmente no ano anterior (1957), organizou a exposição de Cândido Portinari, conforme já citada no segundo capítulo desta tese. Museu e teatro juntos, segundo Rocha (1958), procuraram fazer *arte do povo para o povo*. Em consonância, Ana Carolina Gelmini de Faria (2017) pontuou o aprimoramento do papel educativo dos museus e aqui, vou acrescentar do teatro sustentado por três abordagens, quais sejam, a educação visual, a educação para o povo e o projeto de nação assegurado pela instrução pública, temas abordados nesta tese e que dizem respeito não só aos espaços, mas principalmente às instituições.

Em consonância com a proposta desta pesquisa, encontrei trabalhos com conteúdo relevante sobre a cidade de Porto Alegre, no que diz respeito à composição da arquitetura, referente às construções e ao desenho de ruas e praças. São teses, dissertações, artigos, catálogos e livros, e estão mencionados principalmente neste subcapítulo. Mesmo que não tenham apresentado questões compreendidas como educativas, são por mim consideradas importantes contribuições no conhecimento da formação da cidade e principalmente, dos espaços ocupados pelo MARGS.

Nessa perspectiva, localizada em uma das principais praças¹²⁷ da capital, a edificação do Theatro São Pedro, com um projeto arquitetônico de estilo neoclássico de Georg Karl Philipp Theodor von Normann¹²⁸, foi construída entre os anos 1833 e 1858. Manoel Antônio Galvão, à época Presidente da Província, emitiu uma carta de doação do terreno em 1833. É válido lembrar que o teatro acompanhou o desenvolvimento da urbe desde quando esta era denominada Capital da Província de Rio Grande de São Pedro e testemunhou inúmeros acontecimentos históricos. No ano de 1862 o então Presidente da Província Desembargador Francisco de Assis Pereira da Rocha, tornou-o patrimônio público. Vale dizer que o projeto inicial, incluindo a praça teve modificações e as construções próximas e ao seu redor, sofreram alterações (Comas, 2022; Damasceno, 1975; Weimer, 2017).

O desenho de organização do espaço da praça, feito pelo arquiteto alemão Philipp von Normann, após concluir o Theatro São Pedro e a Casa de Câmara¹²⁹ (1858-1874), caracterizava o primeiro conjunto arquitetônico de Porto Alegre de estilo neoclássico, localizados na parte norte da praça, conforme a imagem 33 (Kubaski, 2018; Weimer, 2017; Tolloti Filho, 2010).

Imagem 33 - Praça da Matriz com o Theatro São Pedro e Casa de Câmara



Fonte: Weimer, 2017.

¹²⁷ A Praça Marechal Deodoro, conhecida como Praça da Matriz, está localizada no centro da cidade.

¹²⁸ Natural de Halle e formado na Universidade Técnica de Dresden (Weimer, 2017).

¹²⁹ A Casa de Câmara juntava o Tribunal do Júri, câmara municipal e mesa de rendas (Comas, 2022).

Anos depois, Attilio Alberto Trebbi¹³⁰ funcionário graduado na Secretaria de Obras Públicas do Estado, em sua dedicação à cartografia, elaborou um plano urbanístico de remodelação da área compreendida desde a Praça da Matriz, até um largo trecho de suas adjacências. É o autor do mapa oficial da cidade de 1906 (Damasceno, 1971; Fialho, 2016). A planta¹³¹ inclui em lugar de destaque o traçado do projeto de um monumento em homenagem a Júlio de Castilhos (concluído em 1913), com localização de frente para a fachada principal do Theatro São Pedro e à rua General Câmara.

O projeto de Trebbi previa uma avenida¹³² como meio de ligação da Praça da Matriz com a Praça da Alfândega. Havia uma intenção monumental para ligar o porto da cidade, um ponto de chegada e saída de passageiros, com a Praça da Alfândega e depois, até a praça onde estavam as principais dependências do governo e a igreja principal da cidade¹³³. Theatro São Pedro e Casa de Câmara reforçavam o vínculo da Praça da Matriz com o governo, a religião e a cultura (Comas, 2022). As intenções do governo de tratar a área central como um acesso monumental, ficaram explícitas no apoio ao projeto de 1909, com uma avenida sendo ligação do porto às praças (Alfândega e Matriz). Mas nem tudo foi concluído e apesar da ousadia, agregada aos altos custos, a modelação da avenida transcorreu somente do trecho do cais até a Praça da Alfândega e foi denominada Avenida Sepúlveda¹³⁴.

¹³⁰ Filho do pintor imigrante italiano Frederico Trebbi (Roma, Itália, 1837 – Pelotas, Brasil, 1928), nasceu em Pelotas no ano de 1870 e faleceu em Porto Alegre em 1915 (Damasceno, 1971; Fialho, 2016).

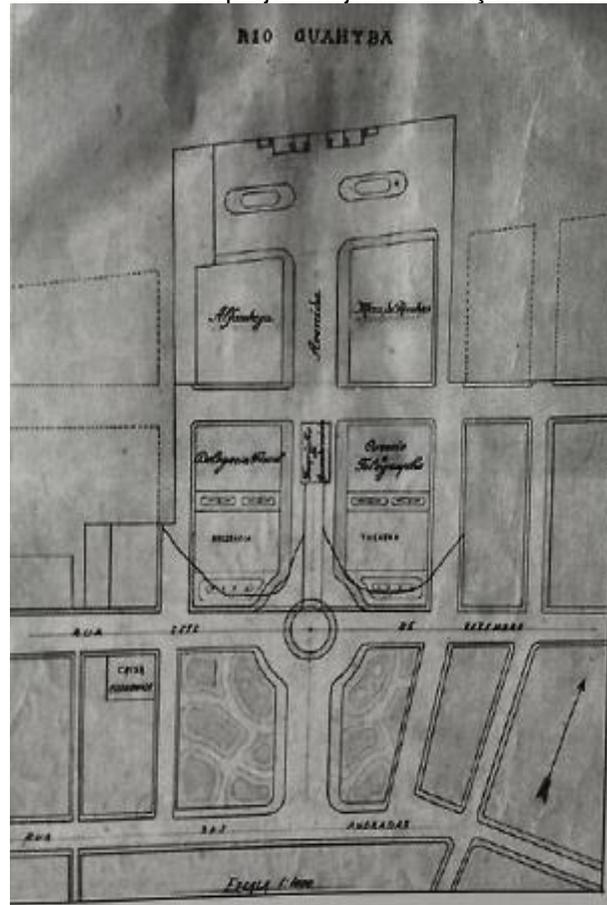
¹³¹ Conforme Fialho, a Planta da Cidade de Porto Alegre, Capital do Estado do Rio Grande do Sul, foi organizada e desenhada por Trebbi, em 1906. No momento em que Borges de Medeiros (1863 - 1961) foi Presidente do Estado (1898-1908) político pertencente ao Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) que sucedeu a Júlio de Castilhos (1860 - 1903) em 1898, também do PRR e que o indicou. Borges manteve-se no poder por 25 anos com uma breve interrupção entre 1909 e 1913 quando se reelegeu. Ele deu continuidade à política castilhista calcada nos ideais positivistas de Auguste Comte (Fialho, 2016).

¹³² Conforme pesquisa: “O desenho desta avenida se assemelhava aos bulevares de Haussmann em Paris pelo aspecto cenográfico e dinâmico, onde existe uma intenção de criar um percurso dotado de elementos para compor uma sequência de diferentes experiências espaciais” (Kubaski, 2018, p. 82).

¹³³ No ano de 1777, o capitão Montanha demarcou as ruas da nova Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, para então distribuir terras aos açorianos. Surgiu a Rua da Igreja, que na sua parte elevada abrigava a Matriz, o Palácio da Presidência da Província e a Casa da Junta. Algumas modificações serão explicitadas no decorrer do texto.

¹³⁴ Conforme pesquisa, em 1925, a avenida que liga o cais à Praça da Alfândega recebeu o nome de Av. Sepúlveda, em homenagem a Manoel Jorge Gomes de Sepúlveda, mais conhecido no Brasil como José Marcelino de Figueiredo, governador e capitão-geral da capitania do Rio Grande de São Pedro na época colonial (Flôres, 2005; Kubaski, 2018).

Imagem 34 - Planta do aterro projetado junto à Praça da Alfândega



Fonte: Pereira (2022, p. 85).

Outra idealização de impacto tanto estético, quanto funcional, quem sabe o maior projeto da história da cidade até então, foi o aterro (imagem 34) na área do cais do porto (1910 -1913), esquematizado por Wilhelm Ahrons e executado por seu filho Rudolph Ahrons¹³⁵, tendo sido acrescentada à Porto Alegre extensa faixa do rio Guaíba. Uma obra caracterizada pela modernização e embelezamento do centro da capital, pois ofereceu espaço para construção de edifícios administrativos, comerciais e representativos, como exemplos, a Delegacia Fiscal e o edifício dos Correios e Telégrafos (Grieneisen, 2019). É justamente este primeiro edifício que receberá o MARGS no ano de 1978, conforme a imagem 35.

¹³⁵ Segundo Sandra Pesavento (2002), o engenheiro e arquiteto Rudolf Ahrons abriu seu escritório em Porto Alegre no ano de 1895. Ahrons estudou no Instituto Brasileiro de Apolinário Porto Alegre e depois engenharia na Escola Politécnica de Berlim. Ao retornar para Porto Alegre realizou intensa atividade e deixou a marca do gosto alemão em inúmeros prédios.

Imagem 35 - Desenho sem autoria dos edifícios da Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos



Fonte: Weimer, 2017.

Mas continuo em 1910 para mostrar que o centro foi transformado em um generalizado canteiro de obras, nos primeiros anos da década de 1910. Conforme Grieneisen (2019) a empresa de Ahrons foi responsável pela execução dos projetos de construções de grande porte, incluindo o cais. Sobretudo, dois casarões foram erigidos diante da praça, possuem uma volumetria similar e demarcaram as esquinas da avenida recém traçada. A verticalidade das torres (Correios e Delegacia Fiscal) emoldurou a perspectiva da via até o cais do porto, projetos de Theo Wiederspahn, arquiteto da empresa de Rudolf Ahrons. Uma definição espacial fez com que os edifícios da Delegacia Fiscal e dos Correios e telégrafos ganhassem canteiros ajardinados diante de suas fachadas principais, voltadas para a praça, configurada naquele momento como Praça Barão do Rio Branco¹³⁶ (Flôres, 2005; Kubaski, 2018, Tolloti Filho, 2010; Weimer, 2017).

Preciso explicar alguns pontos importantes sobre a composição da praça da Alfândega nos termos do projeto de 1910. Entre as remodelações desta geometria, o mapa da cidade de 1909, apresentava a construção de um pórtico de entrada e saída, bem como uma avenida com canteiro central. Apesar da falta de continuidade e sem interligar as duas praças, aconteceram substituições do casario colonial com a construção de palácios monumentais, perfazendo a criação de um novo ambiente

¹³⁶ Conforme pesquisa, primeiramente o espaço foi chamado de Largo da Quitanda (1824), no ano de 1883 denominada Praça Senador Florêncio e parte dela era conhecida como Praça Barão do Rio Branco, embora as referências encontradas a nominem como Alfândega, esse nome foi oficialmente instituído nos anos 1970 (Flôres, 2005; Kubaski, 2018). “Em lei municipal de 14 de março de 1883, a Câmara conferiu à Praça da Alfândega o nome de Senador Florêncio. A partir de então, a praça foi melhor cuidada, com arborização completa. Mas o povo continuou a chamar de Praça da Alfândega, denominação desde 1842” (Diário de Notícias, 1979).

urbano para a chegada de visitantes à cidade, bem como a conexão do cais do porto com a Praça da Alfândega. Para Grieneisen (2019) e Kubaski (2018), o ápice da praça aconteceu nos anos 1930, quando quatro palácios¹³⁷ foram construídos sobre o aterro e foram instalados os pavilhões metálicos do porto. Além disso, no perímetro da praça erigiram-se mais construções, como o Grande Hotel, o Cine Teatro Guarany e o Banco Nacional do Comércio, o Edifício Imperial, a Farmácia Carvalho e o Clube do Comércio, a praça não somente ganhou forma, como tornou-se na década de 1930, o centro da vida social e cultural da cidade (Flôres, 2005; Kubaski, 2018; Weimer, 2017).

Entrementes, o conjunto arquitetônico para os observadores do porto em direção à praça, criava uma perspectiva para a visualização de um monumento como tributo ao General Osório¹³⁸, realizado somente no ano 1933. Ao mesmo tempo em que criava fachadas de altura similar na Avenida Sepúlveda, pelas torres dos edifícios de Wiederspahn (Correios e Telégrafos e Delegacia Fiscal), emolduravam o pórtico do cais na direção contrária. A gare portuária como pavilhão de vidro, estruturou o espaço como conjunto urbano da Praça da Alfândega e a ênfase deu-se com o plantio de palmeiras californianas na avenida, como preparação para a Exposição do Centenário Farroupilha no ano de 1935 (Kubaski, 2018).

O monumento em homenagem a Júlio de Castilhos, inaugurado em 1913 na Praça da Matriz estabelecia uma ligação, mesmo que a avenida pensada no mapa de 1909 não tenha sido realizada. A relação com as edificações de Phillip von Normann na Praça da Matriz (Theatro São Pedro e Casa de Câmara) abandonava a centralização pensada anteriormente para o Palácio do Governo.

Como pude perceber, aconteceram modificações relevantes tanto nos projetos das praças, quanto no plantio e crescimento desordenado de árvores e outras vegetações, essas transformaram a percepção dos ambientes como um todo e mudaram a visibilidade do entorno. Os espaços sofreram modificações nas edificações, com demolições de antigos edifícios para dar lugar a novos, principalmente na Praça da Matriz, mesmo assim esta manteve os seus limites formais¹³⁹.

¹³⁷ Correios e Telégrafos, Delegacia Fiscal, Secretaria da Fazenda e Alfândega.

¹³⁸ Homenagem a Manuel Luís Osório, patrono da Cavalaria do Exército Brasileiro (Alves, 2022).

¹³⁹ Conforme Comas (2022) nas décadas de 1950 e 1960 foi construído o Tribunal de Justiça (1953-1963) pelo arquiteto Carlos Maximiliano Fayet e Luiz Fernando Corona, no lugar da antiga Casa de Câmara.

A composição das praças foi organizada em função de seus próprios espaços, apesar do planejamento no mapa de 1909. O Theatro São Pedro participou da definição como projeto elaborado e edificado, complementando a posição que a Igreja e o Palácio do Governo tinham sobre o lugar. Firmou presença e marcou a época ao proporcionar para a população, oportunidades de conhecimento e ampliação do gosto estético através das artes do teatro, da música e das exposições do museu. O prédio da Delegacia Fiscal, sede do MARGS, a partir de outubro de 1978, junto ao edifício dos Correios e Telégrafos, hoje Memorial do Estado do Rio Grande do Sul, também representa destaque de linguagem arquitetônica e estética da cidade e dos públicos frequentadores.

Vale dizer que em 1972, a Delegacia Fiscal encerrou as atividades naquele prédio e foi substituída pela Delegacia Estadual do Ministério da Fazenda, somente no segundo semestre do ano de 1978, após modificações e adaptações no espaço interno, sem alterar fachadas, passou a abrigar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, como sua sede definitiva, tema que será tratado na sequência (Tolloti Filho, 2010).

Os jornais, como mediadores das informações, acompanharam os acontecimentos, não somente a respeito da vida social e cultural cidadina, mas também sobre os espaços a exemplo, a Praça da Alfândega. Faço um destaque para algumas manchetes de jornais do dia 18 de janeiro de 1979: *A praça foi entregue. Resta agora a esperança de que o povo saiba usá-la; A velha, sempre renovada praça da Alfândega, é da cidade novamente*, ambas do Jornal do Comércio. E *Renasceu uma praça, para a alegria de toda a cidade*, do Jornal Diário de Notícias.

Aquele foi um dia especial para engraxates, lambe-lambes, jornaleiros e frequentadores, pois a unificação das praças Senador Florêncio e Rio Branco como nova Praça da Alfândega, contou com a presença de autoridades e mais planejamentos. Em evidência:

O centro cultural de Porto Alegre começou a ser idealizado em 1973, e significava a união de duas praças: da Alfândega e Rio Branco. Além das unificações das praças, o Centro Cultural incluía os prédios da Delegacia Fiscal e Correios para museus e galerias de arte. Também era prevista a incorporação dos edifícios da Federação, Farmácia Carvalho, Cinema Guarany e eventualmente o do antigo Banco Nacional do Comércio, formando um complexo arquitetônico e urbanístico. Como também a avenida Sepúlveda aberta pelas duas torres e conduzidas até o cais pelas palmeiras e a Sete de Setembro, como eixo (Renasceu [...], 1979).

Entre as mudanças da obra, foram tiradas a circulação dos ônibus e automóveis, e a praça que era dividida, foi unificada, além disso foram reativados o lago artificial que circunda o monumento ao General Osório e o chafariz que há muitos anos havia deixado de funcionar, os onze monumentos pertencentes a praça foram limpos e restaurados¹⁴⁰.

Esses desdobramentos pontuaram mudanças ocorridas nos espaços da cidade, bem como fizeram parte de um projeto político de gerenciamento do urbano em sua totalidade. Tarefa destinada aos profissionais especificamente habilitados, muitos citados na tese, principalmente pelas construções do Theatro São Pedro e da Delegacia Fiscal (atual MARGS). Consoante Pesavento (2002) um espaço sonhado, batalhado ou imposto, pode ser vivenciado pelos habitantes da urbe que lhe conferem novos sentidos. A visão das elites citadinas com a dos populares, constitui uma representação do público sobre o privado, ou seja, as praças como lugares públicos e os espaços edificados, mesmo não sendo privados, impõem uma condição de afastamento por sua grandiosidade.

A história do MARGS está interligada com a história da cidade, bem como aos empreendimentos que marcaram a paisagem urbana (Comas, 2022; Flôres, 2005; Grieneisen, 2019, 2022; Kubaski, 2018; Pesavento, 2002; Weimer, 2005, 2009, 2017). O centro da capital reuniu as três áreas importantes para as ações do MARGS, o *foyer* do Theatro São Pedro, na Praça da Matriz, as salas no Edifício Paraguay, antigo Clube *Cottilon*, na Avenida Senador Salgado Filho (será mencionado no próximo subcapítulo) e o prédio histórico da Delegacia Fiscal, atual sede do MARGS, na Praça da Alfândega. Na sequência deste capítulo, detalho os processos de mudanças do museu para esses locais.

3.1.1 O Foyer do Theatro São Pedro e as salas no antigo Cottilon Club

Início o diálogo com Antoine Prost (2015), quando menciona que o tempo da história está relacionado com as sociedades, incorporado de alguma forma às questões, aos documentos e aos fatos que dizem respeito àquele período. Porque, além disso, contém espessura e intensidades variáveis ao estabelecer questões

¹⁴⁰ Quanto aos equipamentos, há 36 cadeiras de engraxates, 250 bancos novos de madeira, 20 cestos de lixo, 78 postes de iluminação novos ou restaurados, dois bebedouros, dois orlhões novos, dois mastros remanejados e dois novos, além de vários outros melhoramentos nos equipamentos já existentes (Renasceu [...], 1979).

associadas a outras indagações, pois “[...] a história se serve de um tempo social, ou seja, de referências temporais que são comuns aos membros da mesma sociedade” (Prost, 2015, p. 97).

Ao seguir o pensamento de Prost (2015), sublinho a quantidade de materiais impressos em jornais, com reportagens sobre o MARGS na segunda metade da década de 1960 e dos anos 1970, que foram salvaguardados pelo museu. Preciso dizer que os jornais não são neutros e, nesse sentido, é necessário aprender a lê-los, a criticá-los e interpretar suas notícias. Portanto, nesta escrita, acompanho as mudanças ocorridas no MARGS, desde o Theatro São Pedro como sua primeira sede.

Considero importante ressaltar que neste período, os jornais apresentaram reportagens em profusão, com discursos imbricados em uma narrativa que ora aponta o MARGS como excelência, ora denota uma série de problemas concernentes ao espaço, à falta de verbas e à manutenção como um todo. Os textos jornalísticos estão impregnados de informações e críticas, sendo assim é oportuno chamar a atenção para as manchetes e parte dos conteúdos descritos que foram arrolados.

No Jornal Folha da Tarde, estava o destaque: *65 deverá ser assinalado pela mudança de local e crescimento do museu de arte*, em referência ao foyer do Theatro São Pedro. Um registro especial para este questionamento do espaço ocupado pelo museu, não mais considerado adequado e muito menos com possibilidades para pensar em expansão (65 deverá [...], 1965). O diretor, Carlos Scarinci, retornando da participação no I Colóquio de Museus de Arte, realizado no MAC USP e de viagens por várias capitais do país, para contatos e acertos de futuras exposições do MARGS, apoiou a crítica e reiterou a solicitação para o Estado pensar melhor sobre a localização da casa. Destarte, seguiam rumores sobre a necessidade de deslocamento da sede do MARGS, ainda sem uma solução. Portanto, qual seria o espaço ideal? Que acordos e ou concessões precisariam ser feitas?

Apesar destas intercorrências, há um destaque importante a ser mencionado, em meio ao conflito envolvendo a estrutura física do museu. A exposição *Meio século de arte nova* foi um acontecimento de relevo, pois conforme registro do dia 22 de dezembro de 1966, esta foi considerada a maior exposição de arte em circulação da América Latina e levou muitas pessoas ao museu, ainda localizado no foyer do Theatro São Pedro. O diretor do MARGS Carlos Scarinci, em parceria com o Jornal

Correio do Povo e o diretor do MAC USP, Walter Zanini¹⁴¹ organizaram a mostra composta com o acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. A exposição aconteceu entre os dias 21 de dezembro de 1966 e 14 de março de 1967, apresentou 50 obras de artistas nacionais e internacionais e teve um público composto por 1.224 visitantes. Na apresentação do catálogo da exposição, cito as palavras do diretor do MARGS:

A exposição “Meio Século de Arte Nova”, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com obras do seu acervo, é o primeiro importante passo, dado no sentido de levar para fora de centros como São Paulo e Rio a cultura artística contemporânea em desenvolvimento em nosso país e, até há bem pouco tempo, circunscrita àquelas duas capitais. O pioneirismo neste terreno cabe, exclusivamente, ao professor Walter Zanini que, corajosamente, e incansavelmente, tem feito constante esforço no sentido dessa descentralização cultural. Ele tem compreendido a necessidade de romper a estrutura ilhada em que até aqui tem vivido nossa cultura, esforçando-se para dar um caráter nacional ao movimento dos nossos museus. Sua obstinada confiança está assegurando um êxito definitivo ao seu empreendimento. A continuar-se esse trabalho de difusão da arte moderna nacional e estrangeira, veremos em poucos anos formar-se uma mentalidade artística brasileira (Scarinci, 1966).

Nessa esteira de pensamento, é possível mencionar fatos importantes que diziam respeito ao MARGS e o seu empenho na difusão da arte. As exposições realizadas, seja individual ou coletiva, pertencentes à coleção do museu ou mostras temporárias, tiveram em seus registros observações atinentes ao espaço e à recepção do público visitante. Foram organizadas publicações de materiais gráficos no formato de convites, folders, catálogos e fichamentos do museu. Além disso, os jornais locais deram ampla cobertura ao ocorrido.

No entanto, para além da dedicação dos gestores, da pequena equipe de funcionários e da atuação da imprensa, existiam muitos obstáculos. Como, por exemplo, a escrita no Jornal Correio do Povo: *Afinal o que há com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul?* Mesmo com essa indagação, a matéria rememorava as exposições de sucesso do ano de 1966, consideradas de alto nível, como frutos de um trabalho sério e competente. Isso porque considerava os empreendimentos do

¹⁴¹ Walter Zanini (1925 - 2013). Professor, historiador, crítico de arte e curador. Realizou graduação (1956) e doutorado em História da Arte (1961) na Universidade Paris VIII. Após concluir o doutorado, voltou ao Brasil e ingressou como professor na Universidade de São Paulo (USP). Tornou-se o primeiro diretor do recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em 1963, permanecendo no cargo por 15 anos (1963 a 1978). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini>.

museu para intensificar e ampliar o nível “[...] do nascente movimento gaúcho, o que se vem fazendo no Brasil e exterior, embora muitas vezes dificultado por falta de condições materiais” (Afinal [...], 1967), na organização de boas e importantes mostras. Também assinalava os desafios, com questionamentos sobre a coordenação do museu, ou seja, como poderia um ano ter iniciado sem a indicação de uma diretoria, um cargo de confiança da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado¹⁴²? Apontamentos que sinalizavam uma falta de continuidade e quem sabe, a notificação de um tempo no qual o museu pudesse ficar com seus salões vazios, sem ter nada exposto.

Para compreender melhor, preciso dizer que o professor Carlos Scarinci, dedicou os anos de 1964 a 1967 no trabalho como gestor do MARGS, mas havia solicitado afastamento do cargo, decorrente de sua aspiração em fixar residência na cidade de Santa Maria, localizada na região central do Estado do Rio Grande do Sul, para lá exercer funções do magistério. Porém o jornal indicava mais polêmicas:

[...] o mais grave, ainda, é que as pessoas que se dizem bem-informadas a respeito do Museu comentam que uma das maiores dificuldades pelas quais atravessaria esta casa de arte seria a falta de verba condizente com as necessidades de funcionamento, o que acarretaria ao novo diretor, total impossibilidade de trabalho e mais que poderia o museu ter suas atividades suspensas por tempo indeterminado ou definitivamente (Afinal [...], 1967).

Estes últimos registros, por vezes com crítica atilada e outras não, refletiam a realidade dos entraves relacionados com a falta de verbas, bem como a desconsideração pelo trabalho pioneiro já realizado. Desafios distinguidos para quem assumisse a direção do museu. Uma instituição que a despeito de tantas adversidades, era considerada atuante. Todavia, a interrupção dos trabalhos, quais sejam, a organização das exposições, a elaboração e impressão de catálogos e outras atividades com relação a cursos, significava um retrocesso “[...] uma vez que só a manutenção – senão o aumento – do ritmo das atividades poderia contribuir para o desenvolvimento harmônico do nosso movimento das artes plásticas” (Afinal [...], 1967).

¹⁴² Desde a criação do MARGS até os dias atuais, a direção é mantida como um cargo de confiança.

Francisco Stockinger¹⁴³ aceitou o desafio para dirigir o museu no ano de 1967. O artista já havia estado à frente do MARGS nos anos 1963 e 1964, portanto conhecia as dificuldades e os contratemplos de uma administração. Vale pontuar para aquele ano, independentemente das críticas e das condições estruturais acima referidas, a edição do II Colóquio Nacional de Diretores de Museus de Arte Brasileiros, foi sediada pelo MARGS entre os dias 10 e 12 de julho de 1967¹⁴⁴.

Outrossim, no encadeamento dos relatos alusivos aos registros sobre o museu, em outro jornal é possível ler: *Existe um Museu de Arte aqui?*. Neste, os apontamentos informavam que somente os artistas e um número reduzido de interessados tinham conhecimento da existência do museu localizado nos altos do Theatro São Pedro. Isso porque dentro do teatro “[...] há uma placa, modesta, um pouco escondida que aponta para a escadaria e os degraus podem ser percorridos até o museu” (Gianuca, 1968). Conforme pode ser observado na imagem 36:

¹⁴³ Francisco Alexandre Stockinger (Traun, Áustria 1919 - Porto Alegre RS 2009). Escultor, gravador, desenhista, caricaturista, xilógrafo, professor. Para mais informações: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9462/francisco-stockinger>.

¹⁴⁴ Conforme nota de rodapé 124.

Imagem 36 - Placa de localização do MARGS



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Ao seguir o pensamento do jornalista, naquele momento a maioria dos porto-alegrenses desconheciam a existência e a localização do museu. Em entrevista para o jornal *Correio do Povo* o diretor Gilberto Morás Marques¹⁴⁵ mencionou a falta de espaço para a conservação do patrimônio artístico, além disso, não havia extintores de incêndio e algumas molduras precisavam de tratamento, pois estavam com cupins. A coleção contava com nomes importantes, mas o principal dos problemas advinha da falta de verbas e do número reduzido de funcionários (Gianuca, 1968).

Entrementes, também havia convites para a população, com perspectivas de acolher os visitantes:

Nos altos do Theatro São Pedro, frente à velha Praça em torno da qual se situam as sedes dos diferentes poderes, fica o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, [...]. Você entra pela porta principal do teatro, segue pelo corredor atapetado, sobe as escadas e, quando se dá conta, está no limiar da Sala de Exposições. Ali você pode demorar-se, num encontro agradável com o trabalho de nomes famosos [...]. Atualmente, é grande o fluxo de turistas,

¹⁴⁵ Conforme já informado, Gilberto Morás Marques dirigiu o MARGS entre 1968 e 1972.

grupos de estudantes e pessoas simplesmente curiosas de apreciar uma parcela de nosso movimento artístico (Continua [...], 1968).

A despeito da nota acima, com probabilidades de públicos, conforme o repórter Renato Gianuca (1968) havia “[...] uma marginalização do MARGS e dos demais setores culturais pelo governo, além disso, o MARGS precisa de uma outra sede, é imperativa uma mudança imediata”. Estas questões diziam respeito ao funcionamento do museu e todo o contexto envolvido, atravessavam a programação das exposições e o contato com os públicos. Deste modo, é significativo interrogar sobre as mudanças nos cargos políticos do governo do estado, da Divisão de Cultura e do próprio museu, estas que desde a concepção afetam a organização e estruturação do MARGS. As verbas destinadas também sofreram alterações? Lembro que a Divisão de Cultura foi criada no ano de 1954, em projeto de lei por Mariano de Freitas Beck e aceita sob essa condição, de somente funcionar com cargos de confiança.

De fato, apesar da dedicação e esforço dos diretores em suas gestões, o espaço físico ocupado pelo MARGS ficou ultrapassado no decorrer dos anos. O projeto de Ado Malagoli teve seu mérito na organização inicial do museu, mas com o tempo, as dificuldades se intensificaram, como por exemplo, o armazenamento e salvaguarda do acervo, a guarda do material gráfico produzido sobre as exposições e a história do museu. No Jornal Correio do Povo, uma nota chamava os artistas que haviam exposto no MARGS, para que retirassem suas obras, pois corriam o risco de serem colocadas no porão do Theatro São Pedro, sujeitas a danos e eventuais avarias. Esse pedido fazia referência ao espaço reduzido do museu e às precárias condições para armazenamento, seja dos objetos da sua coleção ou de exposições temporárias (Artistas [...], 1970).

Para o jornalista Pedro Maciel (1971), os problemas continuavam recorrentes. Situado no *foyer* do Theatro São Pedro, desde sua inauguração em 1957, as dificuldades estavam para além do lugar não ser apropriado e que recebia um número reduzido de visitantes por mês. Na matéria, Maciel (1971) explicou que as reportagens tinham o objetivo de chamar a atenção tanto dos públicos, quanto das autoridades para um acervo avaliado em mais de 400 mil cruzeiros – “A única pintura de Portinari existente no Estado, um Di Cavalcanti e mais 204 obras avaliadas em Cr\$ 400.000,00 não são suficientes para levar quinhentas pessoas por mês ao MARGS” (Maciel, 1971). Para o diretor Gilberto Morás Marques essa situação era consequência de um conjunto de erros, partindo da localização, do pouco espaço para exposição e do

reduzido grupo de pessoas interessadas em arte. Apesar disso, o diretor manifestou-se com planos para criar interesse e ampliar o número de visitantes.

Ligia Martins de Almeida (1969), em sua matéria, corroborou com os apontamentos citados acima e acrescentou: “O Museu não é mais um lugar escuro, silencioso e sombrio. Num Museu se estuda, se fazem debates, se projetam filmes. Isto, onde os Museus existem” (Almeida, 1969). E acrescentou, os gaúchos em viagens visitam museus, conhecem suas exposições e alguns até suas bibliotecas. Afinal qual é o problema? Verbas, faltam verbas, conclui a jornalista. Conforme suas informações, em entrevista o diretor informou a entrega de um planejamento para o governo do estado. Segundo a autora, a premissa básica é o local, pois se a concepção de museu mudou, não podemos admitir museu colecionista pura e simplesmente, ou um local onde os cupins roem a nossa história. Museu precisa ser um lugar vivo, com palestras, ateliês e salas de exposição, sentenciou (Almeida, 1969).

Por conseguinte, a mesma matéria expõe projetos para o futuro. Consoante Marques, um dos requisitos fundamentais referia-se às instalações, pois quando não havia espetáculo o teatro ficava fechado e isso impossibilitava a visita. Segundo um funcionário (não identificado), o maior número de visitantes acontecia quando algum colégio do interior agendava visita, ou estava acontecendo um espetáculo, como exemplo citou a peça de teatro com o ator Paulo Autran, pois sempre tinha público numeroso (Almeida, 1969).

Ao seguir esse raciocínio, sublinho a criação de uma comissão, surgida após reunião com a Secretaria de Educação e Cultura e um grupo de trabalho, formado para elaborar um relatório de estudos para auxiliar nas negociações. Conforme o diretor e arquiteto Gilberto Morás Marques: “Em primeiro lugar vem a localização do museu, depois a guarda, conservação e ampliação do nosso acervo que já é de valor considerável” (Maciel, 1971). E mais, o museu precisa de uma sala com controle de temperatura e umidade para o acondicionamento das obras que não estiverem expostas, “[...] uma equipe de guarda especializada em museologia e salas de exposição permanente para todo o acervo ao lado de salas para as exposições transitórias onde pretendemos apresentar artistas atuais” (Maciel, 1971).

O diretor ainda mencionou as aspirações de um museu considerado dinâmico, com salas de cinema, imagem e som, local para documentação histórica e atual da produção riograndense. “Pretendo abranger principalmente dois setores: o histórico

que vai satisfazer os estudiosos, e um atual que vai atender os desejos de quem se interessa por arte moderna” (Maciel, 1971). Conforme Marques, o MARGS nunca teve verbas específicas. Os valores provenientes da Secretaria de Educação e Cultura, eram cedidos através do Departamento de Ciências e Cultura aos museus de Porto Alegre e à Discoteca Pública. Um problema a ser resolvido, conforme o diretor do MARGS, pois:

[...] com a recente reformulação e nomeação da sra. Antonietta Barone¹⁴⁶ para a direção da Divisão de Assuntos Culturais, os nossos museus deverão começar a receber verbas suficientes para o funcionamento satisfatório e talvez para a ampliação dos acervos como é nosso interesse fazer. Outra solução que requer verbas: nosso número de funcionários é pequeníssimo e não são especializados. Além das cinco pessoas que trabalham no museu, ainda seria necessário um quadro de funcionários que fossem monitores, relações públicas e pessoal especializado na confecção de catálogos (Maciel, 1971).

O excerto acima, estampou o sonho de transformar o MARGS em um centro de debates, com ampliação do número de exposições e de recebimento de públicos, algo que não acontecia naquele momento. Havia também uma ideia de transformar o centro da cidade em um espaço cultural, conforme exemplo da reportagem do jornal Diário de Notícias, relatada no subcapítulo anterior (Renasceu [...], 1979).

De fato, o prédio do Theatro São Pedro precisava de reforma e restauração, pois suas dependências careciam de muitos reparos e havia muita umidade. Antonio Hohlfeldt¹⁴⁷ (2005), diretor do museu de fevereiro a junho de 1972, apontou o receio de um incêndio, pela precariedade da instalação elétrica, pois a fiação era um risco constante e ainda, o madeirame velho estava infestado de cupins.

Por sua vez, Armando Almeida¹⁴⁸ (2005) diretor do museu de julho de 1972 a fevereiro de 1973, em seu depoimento apontou os últimos tempos do MARGS no *foyer* e destacou a professora Christina Balbão pelo trabalho desenvolvido. No seu parecer, os diretores antecessores a ele “foram de gabarito” e foi difícil dar continuidade aos trabalhos, nas condições precárias daquele momento. Quando não havia funcionários

¹⁴⁶ Antonietta Barone assumiu o DAC – Departamento de Assuntos Culturais no ano de 1971, conforme tratado no subcapítulo 3.5.

¹⁴⁷ Professor universitário, jornalista e crítico literário. “Em 1971, a convite da Professora Antonietta Barone, então diretora do DAC/SEC (Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado), assumi o Theatro e o Museu” (Hohlfeldt, 2005, p. 86).

¹⁴⁸ Artista plástico, substituiu Antonio Hohlfeldt na direção.

disponíveis para atendimento aos públicos aos sábados e domingos, Almeida informou que ele mesmo ia ao museu para fazer a recepção dos visitantes.

Na gestão de Almeida, um destaque foi o I Salão Internacional de Arte Infanto-Juvenil, acontecido de 5 a 20 de setembro de 1972, nas comemorações referentes ao Sesquicentenário da Independência. O catálogo¹⁴⁹ da exposição, com apresentação de Antonieta Barone¹⁵⁰, diretora da DAC/SEC, exibiu o salão e esclareceu que o mesmo não tinha caráter competitivo, mas sim de divulgar a arte das crianças e estender laços entre os países participantes: Argentina, Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Bulgária, Dinamarca, Equador, Espanha, Hungria, Índia, Iran, Iugoslávia, Japão, Polônia, Portugal, România, Suíça, Tchecoslováquia, Uruguai e U.S.A. O nome da obra, do autor, sua idade, país e no caso do Brasil, o estado, estão especificados na publicação (Mostra [...], 1972).

Nesse escopo, no foco da tese, que pesquisa como o museu se relacionou com seu público, vale sublinhar a matéria: *Vá conhecer uma exposição*:

Você já foi algum dia a uma exposição? Olha, ir a uma exposição é muito bacana, sabe? A gente convida uns amiguinhos, ou pede para a professora ir com toda a turma da aula. Daí vai até o Teatro São Pedro. Sabe onde fica? Ali em frente da Catedral Metropolitana. Você chega no teatro e pede para ir até o Museu de Arte. O museu fica no primeiro andar do teatro. Mas logo que você entra no teatro, já pode começar a prestar atenção, porque a exposição começa ali mesmo. Lá em cima, no museu propriamente dito, você vai encontrar livros com belíssimas ilustrações para crianças. Vai ouvir música. Vai olhar quadros, um montão deles. Se você aparecer perto das dez horas da manhã, ou às quatro horas da tarde, vai poder assistir ao cinema, no Teatro São Pedro. São filmes que contam um montão de coisas do país onde foram feitos: a Polônia. Lá da distante Europa, os nossos amigos poloneses enviaram tudo isso que constitui esta exposição. É claro que se você vai com a professora, ela vai poder explicar tudo bem direitinho, não é? É muito melhor. Mas se você vai sozinho, não tem problema, não. Há muitas pessoas, lá no museu, que sabem tudo a respeito da exposição. Você pode pedir para elas explicarem, que estas pessoas vão gostar muito de conversar com você. Ah! Não esqueça uma coisa: assinar seu nome num livro que existe especialmente para isso. O pessoal do museu quer saber, bem direitinho, quantos amigos tem na cidade. Depois, se a professora, um dia, falar sobre alguma coisa da Polônia, você já vai poder dizer: “eu fui à exposição”. E os seus colegas vão ficar ouvindo você contar as coisas bonitas e diferentes que viu por lá (Vá conhecer [...], 1972).

¹⁴⁹ Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/27070/RT00077.pdf>.

¹⁵⁰ A arte, como linguagem universal, sempre foi um elo de compreensão e união humanas. Reencontramos essa linguagem nos trabalhos aqui expostos, pois crianças de uma grande porção do mundo, convidadas, marcaram encontro e compareceram – de mais de trinta países – integrando, de forma original, as comemorações do Sesquicentenário de nossa Independência. Em nossa presença, elas mantêm um diálogo de cores e formas com o mesmo toque afetivo, benquerenças semelhantes e preferências lúdicas muito aproximadas (Barone, 1972, p. 2).

A reportagem apontou para questões da relação do museu com os públicos, mais especificamente o infantil e escolar. Mencionou que existem pessoas para conversar sobre a exposição e então subliminarmente referiu-se ao educativo do museu, bem como explicitou alguns pontos para incentivar o registro de quem esteve lá, com a assinatura do livro de presença. A manchete: *Direção do Margs quer escolas na exposição*, estendeu o convite para a visita, declarado para adultos e crianças, mas principalmente para que estudantes pudessem ter a oportunidade de apreciar a exposição, os documentários e curta metragens projetadas pelo Theatro São Pedro (Direção [...], 1972).

Por sua vez, Sondermann (1975) retomou os assuntos atinentes às mudanças estruturais ao citar uma comissão organizada por solicitação do governo do Estado, que em 1972 reuniu-se para analisar o cenário das instituições culturais estaduais e, principalmente, avaliar a situação do MARGS com elaboração de sugestões. A comissão era composta por Paulo Fontoura Gastal, Rubens Galant da Costa Cabral, Leandro Telles, Gilberto Morás Marques e Chistina Balbão. Os problemas iminentes nos altos do Theatro São Pedro eram a umidade, o cupim e a pouca ventilação, sem esquecer a iluminação que se encontrava deficiente. Esse grupo inclusive chamou a atenção para as funções do museu, para além da organização de exposições, poderia empenhar-se em pesquisas e informações para a educação da juventude e do povo em geral, através de cursos e conferências. Conforme a jornalista, algumas providências foram tomadas, porém nem todas puderam ser resolvidas naquele momento. O mais urgente era a mudança de casa.

Nesse escopo, o ano de 1973 ficou marcado pela tão esperada transferência do MARGS para a Avenida Senador Salgado Filho, ocupando dois andares no Edifício Paraguay, onde funcionara o *Cottillon*, um clube tradicional para jantares dançantes. Conforme depoimento de Christina Balbão (2005b), a mudança não teve problemas. O museu precisava expandir e no Theatro São Pedro não havia um lugar especializado para guardar as obras e as verbas eram poucas. Em relação ao novo espaço: “Para chegar ao primeiro andar, subia-se uma escadinha, nada de monumental. Havia uma salinha pequena para a administração. A sala maior ficava na frente do prédio. O local era muito central” (Balbão, 2005b, p. 50).

Conforme Christina, na sua experiência no trabalho junto ao museu, as direções sucediam-se muito rápido.

Os artistas e os arquitetos que saíram tinham as suas carreiras que ficavam prejudicadas, porque dirigir uma instituição como essa toma tempo. Uma vez Stockinger entrou em férias e eu tive que assumir a direção. Formávamos um triunvirato: a Almerinda Verissimo¹⁵¹, a Vera Miriam Scherer e eu. Uma funcionária chegou a comentar: “Estou aqui há seis meses e já tivemos muitos diretores”. Não era fácil encontrar pessoas para dirigir o Museu, talvez porque Porto Alegre fosse uma cidade pequena, provinciana. A direção exige muito e não é um cargo bem remunerado (Balbão, 2005b, p. 50).

Ademais, para Christina Balbão as sucessivas mudanças de gestão influenciaram o trabalho executado no MARGS, pois o desempenho de cada diretor envolveu um conjunto de possibilidades e desafios de trabalho, variáveis de acordo com as condições e restrições postas a cada período e governo.

Nessa perspectiva, a mudança de sede, mesmo que provisória, ocasionou uma série de reportagens. Ressalto algumas manchetes: *Museu de Arte do RGS ganhou casa nova, bonita e adequada* (Museu [...], 1973); *Visite o Museu de Arte. Há muita coisa para ver* (Visite [...], 1973). As matérias indicavam o endereço da nova sede, a saber, Avenida Salgado Filho, nº 235, 1º andar. Pontuavam elogios para o espaço de três salas, que poderiam comportar além de exposições, também oferecer cursos de arte, bem como faziam convite para a visita incluindo os horários, de terça à sexta feira das 9h às 12h e das 13h às 22h, aos sábados e domingos das 15h às 22h. Além disso, apontavam o trabalho de uma equipe de funcionários à disposição do público, pronta para responder a qualquer pergunta.

A imprensa, sentindo-se colaboradora da nova etapa do museu, destacou um certo orgulho atinente às críticas, por vezes acolhidas, outras não. É possível ler nos comentários após a inauguração: “Na primeira visita que ontem fizemos, até nos sentimos num desses pequeninos e simpáticos museus europeus que sem grandes alardes nos oferecem verdadeiros tesouros” (Visite [...], 1973).

Contudo, mesmo com a mudança de espaço e ampliação dos horários de visita, as indagações acerca dos públicos continuaram. O desinteresse pela arte, decorrente da pouca informação seria o motivo do pequeno número de visitantes, os estudantes registraram-se como maioria e seguiu a crítica a um museu que a cidade pouco conhecia e valorizava, mesmo com a existência de funcionários para

¹⁵¹ Almerinda Veríssimo Corrêa era bolsista do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro entre 1954 e 1956, com informações de sua atuação no MARGS pelo menos até 1967, no cargo de técnica em educação (Faria; Quadrado, 2019).

informações sobre as obras, os artistas e os movimentos culturais (Um museu [...], 1974).

Para o diretor Plínio Bernhardt (1974)¹⁵² “O povo deve compreender o verdadeiro sentido da arte”, nessas palavras apontou aspectos sobre os públicos do MARGS, quais sejam, estudantes, artistas e intelectuais. Bernhardt ao pontuar a história do museu com informações sobre o acervo com destaque para as obras importantes dos artistas Portinari, Di Cavalcanti, Arthur Timóteo da Costa, Souza Pinto e Henrique Bernardelli, salientou as primeiras exposições realizadas pelo MARGS na organização inicial do *foyer* do Theatro São Pedro. Lembrou a restauração do teatro e o trabalho na segunda sede provisória. Mencionou o seu planejamento para criar uma unidade móvel do museu, no intento de possibilitar a ampliação dos apreciadores da arte (Galo, 1986; 2005).

A mudança acompanhou a pretensão da resolução de problemas com a falta de espaço, a organização de cursos e exposições. Segundo o diretor, “A principal meta do MARGS é trazer o estudante para ver suas exposições. Para isso, conta com as Delegacias de Ensino, para que divulguem junto às escolas as mostras que estão sendo realizadas” (Bernhardt, 1974).

Dessa forma, vale apontar as importantes etapas que estavam sendo percorridas, tais como, o recebimento de verbas especiais para compras de materiais e obras de arte, sendo assim, no intento de levar arte para todos, além da organização de um catálogo completo do acervo com fotografias das obras e dados dos artistas, a estruturação de uma unidade móvel apostava em uma maior interação com bairros e cidades do interior do Estado. “Com isso, levaremos o povo a compreender o que é uma obra de arte e sua importância para a cultura” (Bernhardt, 1974).

Comemorada a mudança e ampliação de espaço na segunda casa, ainda considerada provisória, a conquista de uma sede definitiva seguia em pauta. Esse assunto vai ser detalhado neste capítulo, com destaque para os agentes que contribuíram para essa realização. Destarte, já é possível mencionar que neste mesmo ano de 1974, um documento autorizava a transferência para o edifício da

¹⁵² Em depoimento, Ivone Bernhardt (2005), lembrou do convite de Antonietta Barone para que o seu esposo Plínio Bernhardt assumisse a direção do museu. Artista e professor, já havia trabalhado como funcionário do MARGS, também por solicitação de Dona Antonietta. Plínio assumiu o museu na segunda sede provisória de abril de 1974 a abril de 1975 (Galo, 2005).

antiga Delegacia Fiscal, construído no ano de 1913, na expectativa deste ser a sede oficial do MARGS.

Fernando Corona (1975) escreveu no *Jornal Correio do Povo: O Museu de Arte e a espera*. Em primeiro lugar teceu elogios e agradeceu o recebimento do Catálogo Geral organizado pelo MARGS e logo após, mencionou a demora para a transferência de sede; ao questionar sobre esse fato pontuou que mudanças demoradas aborrecem os espectadores. Descreveu vantagens do futuro espaço, bem como teceu considerações sobre um museu vivo não ser um recinto para mostrar obras expostas, mas também para “[...] ministrar classes e aulas de cultura na prática com projeções e diapositivos que ilustrem o interessado, particularmente o estudante em todos os graus escolares (Corona, 1975) e concluiu: “É inclusive nessa escalada promissora de um governo em que todos nós acreditamos, grandes e difíceis problemas poderão ser resolvidos. A educação pelas artes também tem importância. Ou não tem? Duvido que alguém discorde” (Corona, 1975). Como professor dedicado às artes visuais, Fernando Corona fez um apelo ao Secretário de Educação e Cultura, o professor Airton Vargas, para tratar logo dessa transferência, pois um decreto federal lhe concedia esse poder. Completou que: “O povo agradecerá acorrendo em massa para admirar seu próprio patrimônio artístico” (Corona, 1975), incluindo escolas da capital e interior com estudantes e professores.

O jornalista Ivo Egon Stigger, apresentou em 14 de setembro de 1975 a manchete: *Para a educação visual do povo* e enfatizou a expectativa da transferência para o prédio da Delegacia Fiscal, pois ao ampliar o espaço físico do museu, proporcionaria melhora na relação com os visitantes. Conforme o diretor Luiz Inácio Franco de Medeiros¹⁵³ as programações poderiam ser ampliadas e aquelas inexistentes ou limitadas, teriam espaço. Nesse sentido, o museu teria “[...] salas para abrigar pesquisadores da História da Arte do Rio Grande do Sul, biblioteca adequada e um arquivo completo e dinâmico de todos os artistas gaúchos” (Stigger, 1975).

O prédio histórico da Delegacia Fiscal, localizado entre o edifício do Banco do Estado do Rio Grande do Sul e a antiga sede dos Correios e Telégrafos, estava sendo adaptado para receber um museu de arte, entre reformas e modernização das instalações elétricas. Uma construção sólida de enorme valor arquitetônico e

¹⁵³ Luiz Inácio Franco de Medeiros advogado, colecionador, trabalhou na administração pública no Palácio Piratini e dirigiu o MARGS de maio de 1975 a março de 1979.

conservação excelente, escadarias de mármore e vitrais que escoam luz para o grande hall de entrada (Stigger, 1975).

Um fato marcante que antecipou a transferência oficial, foi sem dúvida, a inauguração da exposição de pintura dos mestres franceses do impressionismo. Considerada uma marca simbólica da tomada do prédio. Conforme Stigger (1975) a ocupação efetiva deveria acontecer em meados de 1977, quando as obras das novas instalações da Delegacia Fiscal estariam concluídas.

Ainda, segundo Luiz Inácio Medeiros (Stigger, 1975), a responsabilidade didática seria prioridade, pois a tarefa mais importante de um museu é “[...] contribuir para a educação visual de um povo” (Stigger, 1975), ao considerar que para entender e gostar é preciso ver, pois a falta de valoração da estética e da beleza decorre da falta de conhecimento. Para tanto, romper o privilégio de uma elite cultural e econômica no acesso à arte, vai atender as atividades didáticas e culturais que o MARGS se propõe a fazer, um espaço ampliado vai propiciar uma organização condigna destas expectativas. Ao citar os museus europeus, discorreu sobre os públicos escolares e o aprendizado da técnica dos grandes mestres. Nesse sentido, pontuou que: “A escassez de museus brasileiros tem formado gerações distantes da arte, sem educação visual, sem condições para entender a constante evolução da arte e seus conceitos”. A função de um museu é popularizar a arte, segundo Luiz Inácio Medeiros. É importante ressaltar aqui uma mudança significativa em relação às ideias até então vigentes de uma educação voltada a uma elite econômica e letrada. Ao mencionar os públicos escolares, o diretor apontava um horizonte de ampliação das audiências do museu.

No objetivo de formar um arquivo para pesquisas em arte no Rio Grande do Sul, Medeiros fez um chamado aos artistas plásticos gaúchos, para o envio de dados biográficos, catálogos de mostras, recortes de imprensa etc., para a sede do MARGS na Avenida Salgado Filho, nº 235, 1º andar. A expectativa da mudança acompanhou propostas que iriam não somente contar com a ampliação de espaço físico, mas sobretudo, ampliar e fortalecer a relação com os visitantes. A comunhão de perspectivas incluía planejamento de salas para atender pesquisadores com biblioteca adequada e um arquivo completo e dinâmico de todos os artistas gaúchos, bem como a montagem de um ateliê de restauro e conservação, como escola e conhecimento de materiais (Stigger, 1975).

O ano de 1976 ficou marcado pelo lançamento de edição do Boletim Informativo do MARGS (tema do subcapítulo 3.3 desta tese); as notícias pontuavam as expectativas para a transferência do museu para sua sede definitiva, fato que também dependia da mudança dos funcionários e adjacentes da Delegacia Fiscal, que estava com seu novo prédio em construção.

No ano seguinte, foram publicadas reportagens sobre o trabalho realizado, a exemplo de: *Aumento do acervo e bom público caracterizam o MARGS em 1977* (Aumento [...], 1977). É interessante perceber a diversificação de atividades culturais do museu, embora as dificuldades persistissem, a exemplo do espaço físico. Foram organizadas exposições temporárias tanto do acervo, quanto de artistas convidados, com propósito de ampliar o acesso à arte. Nesse aspecto, reuniu públicos para palestras e cursos: Carlos Scarinci ministrou o curso *Arte no século XX* e Frederico Moraes, crítico do jornal O Globo RJ, escolheu o tema *Arte Brasileira no século XX*. Na mesma matéria, o jornal chamou a atenção para a relação com os públicos ao mencionar sobre a atuação do museu para desenvolver o espírito crítico e a sensibilidade das pessoas nas camadas da sociedade consideradas menos favorecidas financeiramente. As atividades em questão versavam sobre um trabalho iniciado junto a escolas, fábricas e com os menores da FEBEM¹⁵⁴, para promover experiências educativas com a arte em programas extramuros. O *I Encontro de Artistas Plásticos com Estudantes de Segundo Grau* envolveu em torno de 560 alunos de escolas da capital. O projeto piloto junto às indústrias proporcionava para os operários a oportunidade de assistir projeções de slides e palestras sobre cada tipo de manifestação artística; com essa experiência, o objetivo era levar adiante o trabalho para abranger mais empresas (Aumento [...], 1977). Nas palavras do diretor:

Tínhamos que encontrar uma maneira de não elitizar tanto a arte. Nesse sentido, considero muito valiosa a tentativa de levar a arte até as pessoas que não podem buscá-la com facilidade. Tenho impressão de que para 78 levaremos muitas obras para as indústrias, tentando mostrar aos operários, o que eles talvez ainda não tenham observado por falta de condições (Aumento [...], 1977).

Outrossim, retomando o estudo sobre o MARGS, o Jornal Folha da Manhã destacou: *No MARGS a chance de ver obras de artistas de todo o mundo, nestas férias* (1977). A redação convidava para visitação do museu, com explicações sobre

¹⁵⁴ Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor.

obras e artistas, ao mesmo tempo, considerava uma boa dica conferir as mostras indicadas. Na Folha da Tarde estava escrito: *MARGS vai tirar a arte do pedestal e dá-la ao povo*. O jornalista Cristian Dartsch estava preocupado com as possibilidades de conhecimento e localização do museu, nas suas palavras:

Não fosse a imprensa de Porto Alegre, em suas páginas de variedades noticiar a programação de exposições na cidade, pouca gente saberia como encontrar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, escondido no primeiro andar de um prédio na Av. Salgado Filho. Indicado apenas por uma seta no canteiro central daquela artéria, o MARGS sofreu a má sorte de não ter seu nome relacionado na lista telefônica sob o título de Secretaria de Educação e Cultura ou na letra M, como museu que é. Sua discreta presença na relação de assinantes está restrita à página 304: Salgado Filho, Sen. 235, Secretaria de Educação e Cultura. De fato, é uma informação fantástica, principalmente para quem não sabe onde fica o museu... (Dartsch, 1977).

Portanto, a aguardada mudança para a sede histórica poderia resolver mais esse problema conforme a crítica redigida acima. Projetos existiam e estavam sendo colocados em prática. A organização da biblioteca e de uma documentação visava facilitar também o acesso para a pesquisa. No escopo de atividades denominadas extramuros, o projeto *O pintor vai à escola* objetivou estimular artistas a levar os seus trabalhos até as escolas para conversar com os estudantes. Professores também receberam materiais antecipadamente, assim, na chegada dos artistas, as turmas já teriam informações. Este projeto intencionou divulgar o trabalho dos artistas e contribuir para as aulas, para elevar o nível do conhecimento dos alunos, considerado baixo em termos de artes plásticas ou visuais (Dartsch, 1977).

Destarte, um destaque para a solenidade de entrega do prédio histórico, notificada no Jornal Correio do Povo (1977): *Delegacia Fiscal entrega prédio*. Constou uma foto das autoridades presentes em um coquetel para marcar a despedida da Delegacia Fiscal e a cedência para o Governo do Estado para abrigar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A entrega simbólica das chaves para Luiz Inácio Franco de Medeiros foi feita pelos chefes das repartições sediadas naquela casa: delegado do Ministério da Fazenda, procurador da Fazenda Nacional, delegado da Inspeção Regional de Controle Externo, inspeção seccional de Finanças e delegado do Serviço de Patrimônio da União. Os discursos foram proferidos pelo delegado do Ministério da Fazenda, Carlos Alberto Peracchi de Barcellos, o diretor do MARGS, Luiz Inácio Franco de Medeiros e o inspetor regional de Controle Externo, Hélio Magalhães (Delegacia [...], 1977).

Como pude perceber, apesar de, o decreto de autorização para transferência ter sido emitido no ano de 1974, considerei oportuno dedicar atenção para esse tempo no qual o museu continuou com suas atividades na segunda sede provisória. No primeiro Boletim Informativo, editado em 1976, constam indicações e expectativas sobre o projeto. Mas a ocupação da sede histórica na antiga Delegacia Fiscal somente aconteceu em 1978, depois de uma reforma com as adaptações necessárias para abrigar um museu de arte. Fato que reverberou nos comentários e julgamentos de críticos, jornalistas e no meio acadêmico (Boletim Informativo do MARGS, 1976a).

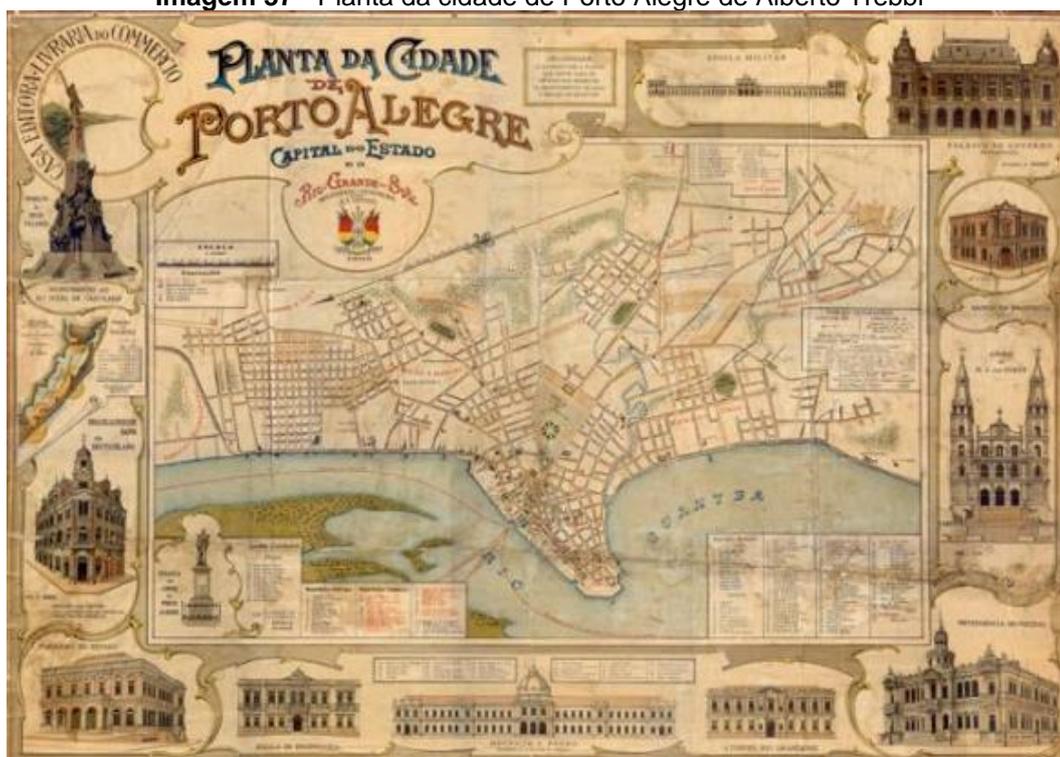
Antes de detalhar a transferência, retorno ao tempo da construção do imponente prédio de cinco mil metros quadrados, apresento o idealizador da construção o arquiteto alemão Theo Wiederspahn, seus colaboradores e a história dessa edificação.

3.1.2 O arquiteto Theo Wiederspahn e o prédio histórico da Praça da Alfândega

Para Michel de Certeau (1994), uma cidade é composta por trilhas entrelaçadas, que ao dar forma aos espaços também tecem lugares em conjunto. Os traçados podem ser como as palavras, imbricadas em ausências e presenças visíveis, mas que podem tornar invisíveis a operação que as projetou. Logo:

A história começa no nível do chão, com passos. São miríades, mas não compõem uma série. Não se pode contá-los porque cada unidade tem um caráter qualitativo: um estilo de apreensão tátil e apropriação quinestética. Sua massa fervilhante é uma coleção inumerável de singularidades (Certeau, 1994, p. 28).

Imagem 37 - Planta da cidade de Porto Alegre de Alberto Trebbi



Fonte: Fialho, 2016.

Assim, posso distinguir o centro da cidade de Porto Alegre e o desenho articulado na planta da cidade desenhada por Alberto Trebbi de 1909 (Damasceno, 1971; Fialho, 2016) e, na imagem 38, especificamente com o edifício que hoje é a sede do MARGS¹⁵⁵.

Este, foi construído para a sede da Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional. A firma contratada pertencia ao engenheiro Rodolfo Ahrons. Teve como arquiteto principal o alemão Theo Wiederspahn e seu assistente Alexandre Gundlach. A edificação tinha um espaço circundante dos mais notórios da capital gaúcha naquele momento. Depois de aterrada, a recém-criada Avenida Sepúlveda, foi uma via de acesso que ligava Porto Alegre com o mundo. Com suas torres, Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos, formavam uma espécie de pórtico através do qual os recém-chegados avistavam a cidade (Doberstein, 2005a).

¹⁵⁵ Vale comentar que o prédio foi tombado em 1983 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Imagem 38 - Avenida Sepúlveda – Delegacia Fiscal (MARGS) e Correios e Telégrafos (Memorial do Rio Grande do Sul)



Fonte: Eko Residence. Disponível em: <https://ekoresidence.com.br/porto-alegre-3-museus-para-conhecer/>

O arquiteto Theodor Alexander Josef Wiederspahn nasceu em Wiesbaden, capital da província de Hesse, Alemanha, em 19 de fevereiro de 1878. Estudou na Escola Profissional de Construções e Ofícios de Wiesbaden e na Escola de Construções de Idstein e Darmstadt a Koenigliche Baugewebeschool. Na sua experiência profissional foi gerente de diversas empresas construtoras, nas quais construiu vários prédios, em 1908. Aos 30 anos, migrou para o Brasil no intento de trabalhar com seu irmão na Viação Férrea, porém, problemas contratuais anularam essa possibilidade. Theo passou a trabalhar no escritório de engenharia de Rudolf Ahrons¹⁵⁶, à época, o mais conceituado construtor de Porto Alegre (Grieneisen, 2019; Grieneisen, Meira, 2022; Tolotti Filho, 2010; Weimer, 1984).

Wiederspahn atuou entre 1908 e 1915 na direção de projetos; nesse último ano Ahrons fechou sua empresa em decorrência da I Guerra Mundial. Conforme Gunter Weimer (1984) os sete anos de trabalho no escritório de Rudolf Ahrons foram intensos e muito produtivos, com importantes projetos na capital e no interior do estado. Em função da quantidade de projetos, Theo precisou de colaboradores, o arquiteto

¹⁵⁶ Rudolph (Rodolfo) Ahrons (1869 – 1947) nascido em Porto Alegre, estudou engenharia civil na Königlich Technische Hochschule zu Berlin (hoje Universidade Técnica de Berlim) entre os anos de 1889 e 1894 (Grieneisen, 2019).

Alexander Gundlach foi um deles. Conforme Comas, (2022), Grieneisen (2019, 2022), Pereira (2022) e Weimer (1984, 2009) Theo foi responsável por inúmeras construções. Mesmo após o fechamento do escritório de Ahrons, Wiederspahn abriu seu próprio negócio; paralelamente, dirigiu uma Escola de Artes e Ofícios, criada em 1914, e foi considerado na década de 1920 o arquiteto mais solicitado de Porto Alegre (Grieneisen, 2019, 2022). Vale mencionar os dissabores da guerra em relação aos alemães, cuja consequência levou à transferência dos projetos governamentais para arquitetos franceses ou de cultura francesa. Por esse motivo, Theo precisou buscar o setor privado (Weimer, 1984). Porém a crise de 1930 levou-o à falência e com isso passou a dedicar-se a trabalhos pelo interior do estado¹⁵⁷.

Para Günter Weimer (1984) a década de 1930 foi muito conturbada para Theo Wiederspahn. Após a revolução de 1930 e o Estado Novo, com a crise econômica e a afirmação do nazifascismo, Wiederspahn foi preso e perseguido; com isso boa parte de seu arquivo técnico se perdeu, a exemplo de recortes de jornais e manuscritos, confiscados sob acusação de ser material nazista. Uma documentação que não foi devolvida e constitui imensa lacuna. “Dela faziam parte os papéis de uma escola de arquitetura pioneira que fundou e dirigiu entre 1914 e 1924 e de um sindicato de artesãos que organizou em 1930 e que existiu ainda em 1937” (Weimer, 1984, p. 12).

Weimer (2005) comentou a falta de estudo e conhecimento sobre Theo Wiederspahn. Porém, pesquisas recentes começaram a olhar as realizações arquitetônicas do passado e o nome de Wiederspahn passou a fazer parte da roda de discussões, com revelações sobre a importância desse arquiteto, de trajetória profissional marcada por trabalho intenso. Segundo Weimer (2022), os anos da guerra e pós-guerra foram muito difíceis para os alemães e seus descendentes; Wiederspahn sofreu muitas retaliações políticas¹⁵⁸.

Destarte, Ana Lúcia Meira e Vera Grieneisen (2022) ao analisar alguns fatores como a quantidade e qualidade de suas obras, bem como a diversidade dos projetos

¹⁵⁷ A exigência de registro profissional foi estabelecida por lei federal em 1933 e com isso Wiederspahn foi rebaixado à categoria de “construtor Licenciado”. Por esse motivo deslocou-se para o interior do Estado. Lá passou a trabalhar basicamente para a Igreja Evangélica de Confissão Luterana. Durante a II Guerra, perseguições políticas obrigaram-no a interromper suas atividades. Faleceu em 12 de novembro de 1952 (Weimer, 2009).

¹⁵⁸ O ano de 2022 foi assinalado com uma exposição em sua homenagem nas dependências da Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre *Arquiteto Wiederspahn: olhares contemporâneos sobre sua obra*, com curadoria de Vera Grieneisen (Grieneisen, 2022). Nas comemorações dos 70 anos do prédio histórico em 1983 e 160 anos da imigração alemã no Rio Grande do Sul, comemorada em 1984 (ver capítulo 4 da tese).

arquitetônicos e a abrangência de sua atuação, abalizaram Wiederspahn como o arquiteto mais importante no Rio Grande do Sul no século XX. Também o consideraram um dos profissionais que mais contribuiu para modificar a paisagem urbana da capital, além de muitas outras no interior do Rio Grande do Sul.

Segundo Comas (2022), a construção da Delegacia Fiscal tinha um tesouro a proteger. No ano de 1912, no governo de Carlos Barbosa¹⁵⁹ foi aberta uma concorrência pública para a construção, a empresa de Rudolf Ahrons foi a única a enviar proposta, com projeto de Theo Wiederspahn, o mesmo arquiteto do prédio dos Correios e Telégrafos. Apesar disso, o ministro da Fazenda, Francisco Sales, recusou-se em aceitá-la em vista dos altos custos.

Naquele momento, foi proposto um outro projeto alternativo e simplificado, com menores valores, mas não considerava a composição urbanística planejada e não foi adiante. No ano de 1913 o gaúcho Rivadávia Correa ao assumir o Ministério da Fazenda, autorizou a proposta de Ahrons e Wiederspahn e no mesmo ano foi iniciada a construção (Comas, 2022; Doberstein, 2011; Flôres, 2005).

Assim, em setembro de 1913, a equipe de Ahrons deu início às obras, com cerca de 300 operários e em um ano e meio a obra estava concluída, faltando somente as cúpulas de bronze encomendadas de uma casa de fundição na Alemanha. Estas, no embarque foram apreendidas e confiscadas pelo governo alemão, pois havia iniciado a I Guerra Mundial e foram transformadas em armamento. Conforme Doberstein (2011), o prédio ficou sem cobertura nos quatro torreões por seis anos, nos quais sofreu com as intempéries e infiltrações de água da chuva. Ao mesmo tempo, os jornalistas alardeavam a admiração dos visitantes para com o “[...] ‘suntuoso edifício, digno de nossa capital’, à prova de fogo, pois fora construído exclusivamente de cimento armado, sem o emprego de vigas de ferro” (Doberstein, 2011, p. 58).

As cúpulas de bronze chegaram e foram instaladas somente no ano de 1922, mas a Delegacia Fiscal instalou-se no prédio no dia 1º de novembro de 1916. A falta das cúpulas gerou rachaduras nas paredes por infiltração e água da chuva, bem como o apodrecimento do madeiramento de sustentação. Em 1922 as cúpulas foram colocadas e o calçamento do passeio no entorno foi executado. No ano de 1933, foram

¹⁵⁹ Conforme Claudio Calovi Pereira (2022), Carlos Barbosa Gonçalves assumiu a Presidência do Estado do Rio Grande do Sul em 1908, no contexto da República Velha. No fim de seu mandato, após 5 anos, pode ser considerado o maior construtor entre os governantes locais, por ter transformado a paisagem urbana da cidade de Porto Alegre com empreendimentos em colaboração com o governo federal e instituições locais.

realizados diversos reparos com destaque para a impermeabilização do terraço e foi instalado um elevador (Grecco, 2001). Além disso, o prédio apresentou uma iluminação zenital que, se não era uma inovação total da arquitetura internacional, não deixou de ser uma grande conquista local (Weimer, 1984).

Dito isso, aponto que as transformações ocorridas no centro de Porto Alegre naquele momento, vislumbravam outras cidades do mundo e o modelo inspirador foi a cidade de Paris de Luis Napoleão e o prefeito George Haussmann (Doberstein, 2005b; Fialho, 2016). Por aqui, os republicanos positivistas, admiradores de Augusto Comte e da cultura francesa, ambicionavam fazer de Porto Alegre, um cartão de visitas de sua administração “[...] pretensamente pautada na ciência, no progresso, e no consórcio da técnica com a arte” (Doberstein, 2005a, p. 156).

Sobre as referências arquitetônicas Arnoldo Doberstein (2011; 2005), pontuou um acompanhamento em expansão do capitalismo denominado historicismo ou ecletismo¹⁶⁰. A característica principal era uma profusa e variada ornamentação nas fachadas das edificações, estas simbolizavam a prosperidade e a opulência das classes dominantes da época. A partir de 1900 quando o ecletismo passou a ser substituído a exemplo dos europeus, pelas novas arquiteturas não adeptas ao decorativismo, muitos escultores migraram para outros países à procura de emprego. Em Buenos Aires, Montevideu, Rio de Janeiro e São Paulo esta arquitetura ainda persistia e em outras, como Porto Alegre, recém começava a despontar.

O arquiteto principal teve como assistente Alexandre Gundlach, os ornamentos foram realizados pela oficina de escultura de João Vicente Friederichs, destacando-se como ornamentistas Victorio Livi¹⁶¹ e Franz Radermacher. As figuras ficaram a cargo do escultor Alfred Adloff, que igualmente esculpiu, em baixo relevo, o medalhão em bronze do Ministro Rivadávia Corrêa, localizado no vestibulo (Grecco, 2001). Alfred Hubert Adloff¹⁶² executou as seis figuras da fachada, que simbolizam as

¹⁶⁰ Em sua fase europeia, entre 1860 e 1900, este estilo arquitetônico tinha dado emprego a um grande número de profissionais da escultura. As instâncias de legitimação, entretanto, não reconheciam valor artístico no seu trabalho (Doberstein, 2005).

¹⁶¹ Nascido em Porto Alegre em 1896, aprendiz de Wenzel Forberger, Jesus Maria Corona e Alfred Adloff, nas oficinas de João Vicente Friederichs (Doberstein, 2005a; Grecco, 2001).

¹⁶² Nascido em 22 de julho de 1874, em Dusseldorf, Alemanha, onde fez o curso de modelagem na Escola de Belas Artes. Apesar de premiado em exposições europeias, como a de 1907, em Dusseldorf, teve que se contentar com a condição de assalariado em oficinas de escultura de Berlim, Bruxelas e Dresden, na Itália. Em 1912, chegou ao Brasil contratado pela oficina de João Vicente Friederichs. Seu primeiro trabalho foi o monumento ao Barão do Rio Branco, defronte ao prédio dos Correios e Telégrafos.

atividades econômicas do estado. Doberstein (2005a, p. 156-157), explicita as esculturas:

No andar superior, da esquerda para a direita, foram dispostas, respectivamente, a Indústria, Arquitetura, Pecuária e Navegação, com seus respectivos adereços identificadores. A Indústria com a marreta e as rodas dentadas. A Arquitetura com o compasso e, atrás de si, uma maquete do próprio prédio. A Pecuária com um cordeiro debaixo do braço e uma armação de cangar animais. A Navegação com uma vela desçada em volta da cintura e um cantil na mão direita. Acima da porta de entrada foram dispostas a Agricultura, com a cornucópia da fertilidade, e o Comércio, com um saquinho de moedas na mão direita. Para indicar sua integração, foram colocadas de frente uma para outra, com os antebraços apoiados no dossel do escudo da Delegacia Fiscal. Todas estas alegorias serviram para ilustrar a pujança e a dignidade das atividades econômicas do Estado Positivista. A dignidade ficou plasmada nas suas características neoclássicas, uma especialidade de Adloff. Na roupagem, nenhuma ação de agentes externos; na musculatura, nenhum sinal de esforço; no rosto, nenhuma expressão de sentimento. Em suma, figuras olímpicamente indiferentes ao que se passa na rua. Mas nem tudo nelas é grego. Na representação do deus Hermes, simbolizando o Comércio, não foi escolhido o perfil grego. Foi uma cabeça de alemão, posando de deus helênico.

Desde o projeto de Wiederspahn, a planta do térreo se organiza em torno do cofre forte (hoje reserva técnica do MARGS) com perímetro externo para a circulação. Os espaços que compõem o pavimento têm localização em faixas adjacentes e ligam os quatro torreões.

A planta do primeiro piso está organizada em torno do salão central de dupla altura. A circulação anelar é ladeada por salas de leste a oeste, as quais funcionam como galerias, há um espaço para o café do museu e uma loja. O segundo pavimento assemelha-se ao primeiro, com exceção do saguão central, que nesse nível, fica vazio. Duas faixas laterais de circulação em leste e oeste ladeiam blocos, salas e escadas, onde ficam as galerias e dois auditórios. Essas faixas são conectadas através de salões em cujos bordos existe uma circulação virtual ladeada por janelas que miram para o vazio central. Em todos os andares há sanitários. Em termos de materialidade, a proposta, naquele momento, apresentou um interior elaborado, com uso de materiais de revestimentos e ornamentação. Uma exceção nos projetos de Wiederspahn, nos quais o interior não costumava corresponder à expectativa ocasionada pelo exterior (Tolloti Filho, 2010).

Vale apontar que o MARGS faz parte da composição do patrimônio histórico e da memória da cidade de Porto Alegre. Para Doberstein (2005a, p. 157), “[...] os signos da pujança e da opulência foram consignados na profusa e variada ornamentação da

fachada”. Também “[...] máscaras e carrancas clássicas, barrocas e orientalizantes, rodeadas de guirlandas dos mais variados tipos de flores e vegetais” (Doberstein (2005a, p. 157).

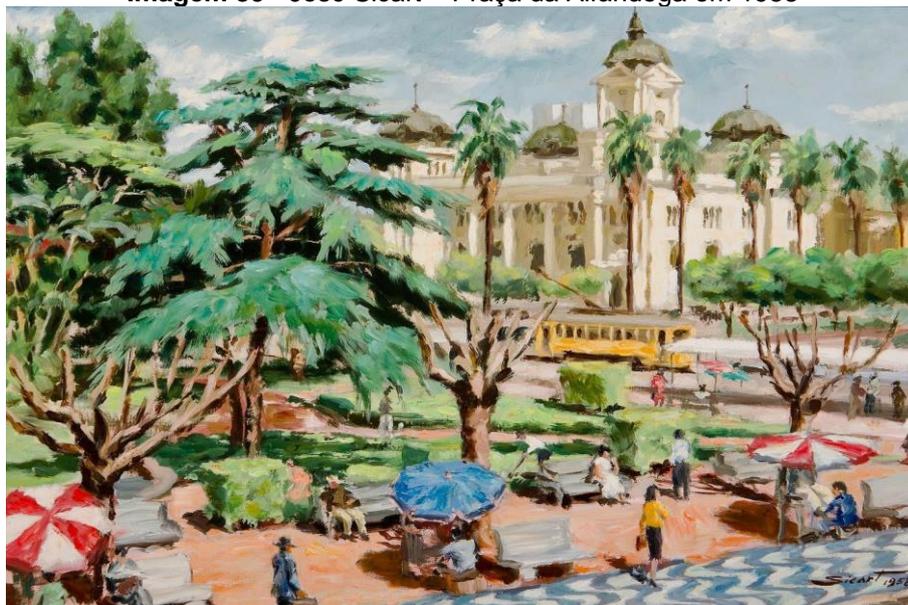
O prédio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual – IPHAE em 5 de agosto de 1981. Em novembro de 1982, o Estado e a União celebraram o Contrato de Cessão que definiu a forma de utilização gratuita do prédio. No mesmo ano foi criada a AAMARGS¹⁶³ com o intento de apoiar o museu em suas iniciativas, bem como participar das atividades relacionadas ao museu.

Preciso ainda ressaltar Theo Wiederspahn, que teve o raro privilégio de poder criar concomitantemente, dois edifícios grandiosos e separados por uma avenida, estes formaram um conjunto talvez único na arquitetura brasileira, já que o projeto semelhante de Phillip von Normann para a Praça da Matriz (Theatro São Pedro e Palácio da Justiça ou antiga Casa de Câmara) foi irreparavelmente perdido com um incêndio do último. Nesse sentido, o grande valor arquitetônico do prédio do MARGS está irremediavelmente ligado à presença do prédio do Memorial do Rio Grande do Sul. Günter Weimer (1984) ainda pontuou referência para a azulejaria expressionista do interior e que merecem um estudo específico de profissional habilitado.

A Praça da Alfândega e o prédio histórico do MARGS fazem parte do imaginário de artistas, pintores, gravuristas ou desenhistas. Na coleção do museu é possível apreciar obras que retrataram o espaço, muito antes do pensamento de este vir a ser a casa que abriga todo o conjunto, conforme imagens 39 e 40.

¹⁶³ Sobre a criação da AAMARGS – Associação de Amigos do MARGS, ver o capítulo 4 desta tese.

Imagem 39 - José Sicart – Praça da Alfândega em 1958



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 40 - Erwin Brandt – Perspectiva do prédio do MARGS (desenhada em 1933 e colorida em 1975)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Na continuidade, apresento os detalhes da tão sonhada e aguardada transferência para a sede histórica. Principalmente os agentes envolvidos neste processo de cedência de espaço, junto das tratativas políticas, culturais e educativas realizadas, bem como a repercussão concernente ao funcionamento do MARGS na sua sede finalmente definida.

3.1.3 A mudança para a sede histórica e definitiva

Imagem 41 - Praça Rio Branco (atual Alfândega)



Fonte: Perfil do Instagram do Museu MARGS. Disponível em: <https://www.instagram.com/museumargs/>

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 1978 iniciou vida nova, propondo-se a ser efetivamente um museu aberto e vivo, ao valer-se de melhores condições no espaço físico, bem como no apoio de um pessoal técnico especializado do quadro de funcionários (MARGS, 1979, p.1).

Remeto-me a Gaston Bachelard (1993) para dizer que por vezes na história, a casa pode ser reimaginada na extensão de sua estrutura física. Para o autor, o passado, o presente e o futuro integram diferentes dinamismos, ao referir-se à casa pontua que esta é o corpo, é o primeiro mundo do ser humano. Nesse devaneio, este é o espaço das lembranças guardadas e quando a casa tem “[...] um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (Bachelard, 1993, p. 27-28). Mais precisamente, a poética de um espaço, amalgamada com a memória, imprime uma topoanálise, essa conforme o autor seria um estudo psicológico dos locais da nossa vida. “Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante” (Bachelard, 1993, p. 28), pois a casa é um “[...] corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa” (Bachelard, 1993, p. 36). Logo, a função do espaço é reter o tempo e sua história.

A reflexão destaca, nesta tese, a história do MARGS constituída pelos agentes produtores e interligada ao espaço; pistas partem de sua criação no ano de 1954, por decreto lei, sem um local definido para se estabelecer; acrescenta a passagem pelas salas na Avenida Salgado Filho e chegam ao tempo no qual o sonho se concretizou e o prédio histórico passou a ser a sede definitiva do Museu de Arte do Rio Grande do Sul no dia 26 de outubro de 1978.

O maior entrave para essa transferência, sem dúvida, foi conseguir a cessão do prédio da antiga Delegacia Fiscal, sem que o Governo do Estado precisasse comprá-lo ou permutá-lo por outro imóvel. Ao falar daquele momento, preciso assinalar agentes que muito se dedicaram para tal êxito. Mauro Costa Rodrigues (2005), Secretário de Educação e Cultura do Estado entre 1971 e 1975, contou detalhes da sua participação nesta empreitada: a cedência do espaço aconteceu através de “[...] um trabalho prolongado de paciência e persuasão, desenvolvido durante mais de dois anos, junto às autoridades federais” (Rodrigues, 2005, p. 71).

Os argumentos de Rodrigues foram pela linha oficial, qual seja, buscar o apoio do Conselho Federal de Cultura e da Resolução do Conselho Estadual. O Conselho tinha um projeto para criação de centros culturais, isso mostrava o quanto já estava sendo feito e intensificava o significado da obtenção do prédio em vias de desocupação pela Receita Federal. Para Rodrigues, o governador Euclides Triches também havia se engajado em solicitação de pedido ao presidente Emílio Garrastazu Médici¹⁶⁴. Nas suas palavras:

Ficou acertado que, em todo despacho que o Governador viesse a ter com o Presidente a partir de então, o assunto do prédio para o MARGS entraria em pauta. Do mesmo modo, e ainda com mais frequência e persistência, coube a mim atuar diretamente junto ao Ministro da Fazenda, o Ministro Delfim Neto, já que com o mesmo eu mantinha um bom relacionamento funcional, desde o tempo em que fui Secretário-geral do MEC, além das relações de amizade e confiança que durante esse período havia construído com seu Secretário-Geral no Ministério da Fazenda, Dr. José Flávio Pécora, que foi importantíssimo no apoio de nossa reivindicação. Já no apagar das luzes do Governo Médici, ao final de 1973, eu estava no Gabinete do Dr. Pécora, em Brasília, quando adentrou ao mesmo o Ministro Delfim Neto, o qual, ao responder a nossa saudação, em tom de brincadeira disse: *Não me diga que o Mauro está aqui de novo com aquela história do prédio da Receita Federal*, ao que respondi que sim, era isso que estava fazendo lá, e complementei com a afirmação de que essa cessão seria, talvez, a grande oportunidade dele, como Ministro da área econômica, e oriundo de São Paulo, passar a ter seu nome vinculado para sempre, através do MARGS, à história cultural do Rio Grande do Sul. Ao que ele retrucou, sempre em tom de blague: *Não dá*

¹⁶⁴ Foi presidente entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974.

para aguentar mais o choro do Governador Triches e do Mauro nesse assunto... Pécora, veja o que se pode fazer oficialmente a esse respeito. E assim, por essa decisão do Ministro Delfim Neto, e graças à boa vontade e diligência do Secretário Pécora, pelo Decreto nº 73.789, de 11 de março de 1974, assinado pelo Presidente Médici e pelo Ministro Delfim Neto, aprovando proposição do Ministro, o prédio, onde até então funcionava a Receita Federal, em vias de transferência para sua nova sede, foi cedido ao Estado do Rio Grande do Sul, para nele ser instalado, em definitivo, seu Museu de Arte. Essa figura da cessão, em vez da doação como se desejava, foi a maneira mais simples e mais rápida encontrada legalmente, naquele momento. O atraso das obras, para o término do novo prédio da Receita Federal, retardou a liberação do prédio antigo, impedindo que, ainda durante o período do Governo Triches, se desse essa transferência, o que só veio a ocorrer no período governamental seguinte, em 11 de outubro de 1978, quando era governador do Estado o Dep. Sinval Guazelli, Secretário de Educação e Cultura o Professor Plácido Steffen e Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da SEC o Professor Paulo Amorim. Mesmo não tendo sido oficialmente convidado (como também não o foram as diferentes autoridades e servidores que tanto se haviam engajado para essa concretização), tive a oportunidade de, como simples cidadão, estar presente e compartilhar do entusiasmo reinante nos meios culturais do Rio Grande com a concretização desse sonho; uma sede definitiva para o MARGS, principalmente, uma sede com as características arquitetônicas e a disponibilidade de espaço daquela que estava sendo inaugurada. Havia me comprometido com o então Ministro Delfim Neto que faria constar placa, na entrada do prédio, a importância da participação do Governo Federal nesse desiderato, além de nela deixar gravado um agradecimento às principais autoridades que contribuíram para que esse objetivo fosse alcançado. Infelizmente, pelas razões acima expostas, não foi possível concretizar essa intenção (Rodrigues, 2005, p. 71-72).

Mauro Rodrigues apontou tópicos importantes compreendidos nesta cedência de espaço, os quais envolvem questões políticas e de trocas de governo, conseqüentemente indicaram mudanças na direção do MARGS e do Departamento de Assuntos Culturais¹⁶⁵ da Secretaria de Educação e Cultura DAC SEC.

Importa detalhar mais participações, a exemplo de Helena Maya D'Ávila¹⁶⁶ (2005), em entrevista, discorreu sobre sua relação com o MARGS, mencionou que conheceu museus em encontros promovidos pelo Instituto de Artes. Conforme seu depoimento, não aceitou convites para assumir cargos, mas sempre procurou participar e estar atenta para as necessidades do museu, porém de forma voluntária, nesse sentido ponderou:

Eu sempre achei que o Museu de Arte era muito importante. Tanto que trabalhei muito, conversando com pessoas, para que se conseguisse esse prédio, antiga sede da Delegacia Fiscal. Nós tínhamos um amigo que era delegado, o Dr. Cileno Montenegro Barbosa. Ele me telefonava para contar em que estágio estava a mudança e a conseqüente liberação do prédio. Certa

¹⁶⁵ Atualmente, denomina-se Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul / SEDAC RS.

¹⁶⁶ Artista Plástica, teve exposição no MARGS de 12 de maio a 6 de junho de 1994.

vez, fui ao Instituto de Artes e trouxe, para fazer a primeira visita à Delegacia Fiscal, Locatelli e Malagoli¹⁶⁷. Locatelli ficou maravilhado com as esculturas e os azulejos; achou que era um prédio para a arte, e, ao mesmo tempo, achou um crime um lugar tão bonito ser destinado ao pagamento de funcionários federais e recolhimento de impostos; um lugar cheio de escaninhos, com um balcão de madeira, de compensado, pintado de verde. Realmente desfazia a beleza do ambiente. Até o MARGS mudar-se para a sede definitiva passaram-se anos. Eu mesma falei com dois governadores. Havia um problema para a doação do prédio. No fim conseguiu-se uma cedência. Era muito frustrante, quando parecia que tudo estava certo, parava de novo (D'Ávila, 2005, p. 73).

Helena D'Ávila lembrou de quando o MARGS estava nas salas do antigo clube *Cottillon*, ministrou aulas para crianças com Alice Soares¹⁶⁸, outra memória foi o trabalho realizado já na atual sede o *Museu vai à indústria*, que está sendo mencionado por vários agentes partícipes desse projeto.

Por sua vez, Luiz Inácio Franco de Medeiros¹⁶⁹, não lembrava de ter ido ao MARGS enquanto estudante, mas que no ano de 1958 comprou sua primeira gravura com o dinheiro da mesada, mais tarde tornar-se-ia um colecionador. Rememorou a figura do jornalista Aldo Obino, que frequentava as exposições da capital e publicava críticas bastante descritivas. Tinha Obino como agente fundamental para o conhecimento das artes plásticas tanto no Estado, quanto no Instituto de Belas Artes. Sublinhou o museu no Theatro São Pedro, pois nos intervalos havia a possibilidade de visitar as exposições, um salão modesto, porém melhor que a sede da Avenida Salgado Filho.

Tinha admiração por Xico Stockinger, em sua estada como diretor organizou várias exposições de qualidade. Carlos Scarinci merecia destaque, tinha uma boa visão crítica e sua gestão movimentou o museu. Evocou dois momentos na sede da Salgado Filho, quando o MARGS acumulava umas duzentas e poucas obras no seu acervo, todavia, mal guardadas em áreas não próprias para as peças. Mesmo assim, foi um espaço que sediou exposições importantes¹⁷⁰, foi lá que iniciou como diretor, na incumbência de preparar a mudança para o prédio da Delegacia Fiscal:

¹⁶⁷ Referiu-se aos pintores Aldo Locatelli (Bergamo, Itália, 1915 - Porto Alegre, Brasil, 1962) e Ado Malagoli.

¹⁶⁸ Ver Alices [...], 2015.

¹⁶⁹ Ver Vargas, 2023.

¹⁷⁰ Conforme Luiz Inácio foram realizadas algumas exposições importantes, como a de Arthur Piza, que deixou gravura no acervo, o lançamento do Grupo Nervo Óptico, cujo manifesto ajudou a redigir e de Luiz Gonzaga, que doou obra para o acervo também. Organizou parcerias com galerias, em exposições que apresentassem material de qualidade (Medeiros, 2005).

Preparando essa mudança, num segundo momento, consegui alugar um apartamento no 5º andar do mesmo prédio, para onde foi deslocada a administração. [...] O acervo cresceu dentro de uma regra flexível, procurando documentar a arte feita no Rio Grande do Sul, com algo de outros centros do país e de nossos vizinhos do, hoje, Mercosul. [...] Fizemos experiências importantes como: O Museu vai à Indústria¹⁷¹, baseada em experiência inglesa de levar a arte aos operários em seu lugar de trabalho, com grande sucesso e excelente resposta medida em questionários. Surpreendeu-nos o bom gosto das opiniões. Mostrava-se o fazer das gravuras, o que motivou muito os pouco habituados espectadores (Medeiros, 2005).

Nesse contexto, a mudança para a nova sede parecia muito difícil. Esse processo aconteceu também pelo fato de Carlos Peracchi Barcellos ser o Delegado do Ministério da Fazenda, irmão do ex-governador de quem Luiz Inácio fora Secretário Particular no Ministério do Trabalho e Previdência Social e no governo do Estado. Entrementes, conseguiu organizar, ainda antes da mudança, duas exposições no local da atual sede, uma de coleção de reproduções impressionistas, vinda da França, e outra de arte africana, de grande qualidade, pertencente à coleção do Banco de Boston. Ambas marcaram o espaço para a futura posse. Outrossim, a preparação para a ocupação definitiva do prédio seguia conforme relata o diretor:

No térreo, uma grande galeria com exposição do acervo, separando de um lado a arte nacional e internacional e de outro a local. Criavam-se as salas negras. Negras, porque eu havia feito um curso do ICOM sobre preservação e conservação de coleções onde fora enfatizada a necessidade de pouca iluminação para expor arte em papel. No subsolo, ficariam o acervo e seus conservadores, com um incipiente laboratório de restauração, a cargo da Leila Sudbrack, recém-vinda de especializar-se em Florença. No primeiro andar, ficariam uma sala de exposições temporárias (Medeiros, 2005).

Desse modo, a inauguração do MARGS na nova sede teve ampla repercussão em Porto Alegre. Não aconteceram discursos, pois Medeiros considerou inapropriado. Não havia os incentivos fiscais existentes hoje em dia, portanto não foi fácil conseguir os recursos para a adequação do prédio às funções museológicas. Sendo assim:

O grande doador foi o Banco do Brasil, fato esquecido por muitos. Fiz um acordo verbal com o Diretor do Banco, Walter Peracchi Barcellos, pelo qual o Banco poderia continuar usando por três anos, no subsolo, a sala totalmente isolada, com frente para a Siqueira Campos, que era uma agência pagadora dos aposentados da União. Deram por isso oitenta por cento do custo das reformas, coordenadas por mim e por Jader Siqueira, futuro Diretor (Medeiros, 2005).

¹⁷¹ Ver Vargas, 2023.

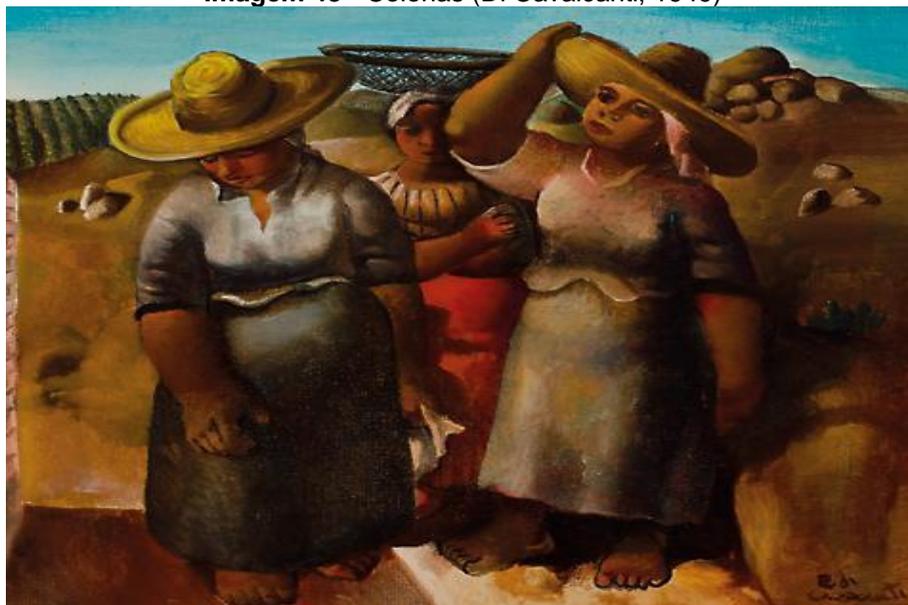
Também foi organizado um leilão, com doações de artistas e colecionadores (MARGS, 1976). O acervo cresceu, com significativo apoio de D. Ecléa Fernandes, então esposa do governador Guazzelli, que transferiu para o Museu quadros da ala residencial do Palácio Piratini (1975): *Casario* de Ângelo Guido, *Colonas*, de Di Cavalcanti e *Figura em tensão*, de Iberê Camargo (Golin *et al.*, 2000).

Imagem 42 - Casario (Ângelo Guido, s.d.)



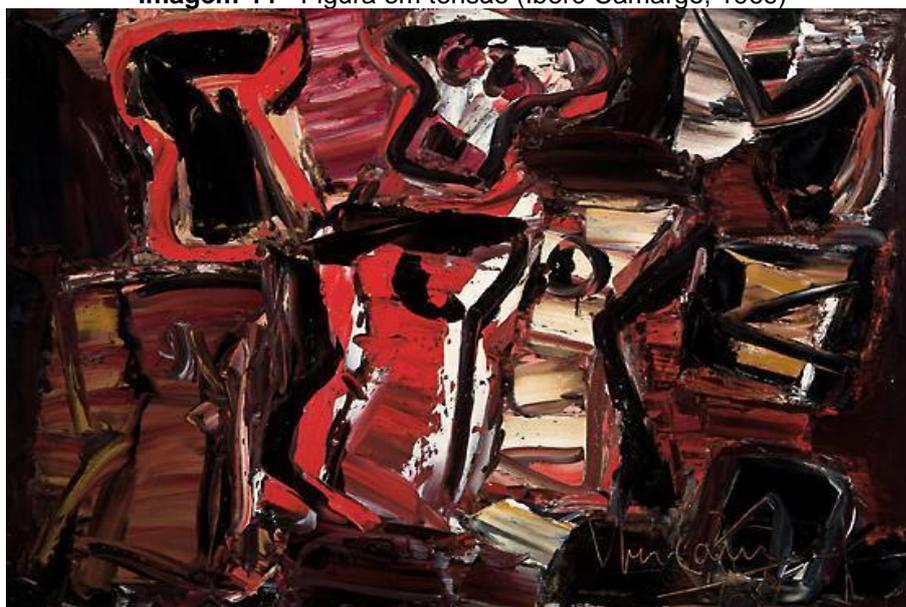
Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 43 - Colonas (Di Cavalcanti, 1949)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 44 - Figura em tensão (Iberê Camargo, 1969)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Quando assumiu o MARGS, Luiz Inácio Medeiros reorganizou-o administrativamente. Contou com Magdalena Lutzenberger, responsável pelo Boletim e novo Catálogo; Ruth Blanck, pelo acervo; Plínio Bernhardt, pelas exposições provisórias; Teniza Spinelli, pela divulgação e textos. Vale lembrar que foram colocados filtros nas janelas para evitar raios ultravioletas e de luzes de espectro especial para conservação das obras e foram restauradas várias peças do acervo. Incumbência destinada a Ado Malagoli. Mereceu destaque o Secretário Paulo Amorim, pois apesar dos anos difíceis que viviam, não realizou interferências políticas de qualquer espécie, naquele momento.

No dia 26 de outubro de 1978, a inauguração teve música de Marlos Nobre e apresentação do Balé de Ilse Simon. O governador Sinval Guazzelli em cerimônia de homenagem, instalou uma fotografia de Ado Malagoli na sala da direção do museu. Os presentes foram convidados a assinar o livro de visitas e receberam a reprodução de uma foto da fachada da nova casa. Nas amplas salas, foram expostas peças do acervo. Para representar a arte missioneira do Rio Grande do Sul, no átrio foram expostas *São Francisco Xavier*, *Senhor dos Passos* e *Anjo*, históricas peças esculpidas em madeira (Thielke, 2019)¹⁷². No salão principal, na ala direita, foi dado

¹⁷² Nathalia Thielke (2019), registrou a produção de discurso acontecida em investigação sobre o percurso museal de três esculturas sacras missioneiras produzidas entre os séculos XVII e XVIII no contexto de criação das Reduções Jesuítico-Guaranis no noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, pertencentes ao Museu Júlio de Castilhos. Ao ficarem custodiadas no espaço do Museu de Arte do Rio

destaque aos artistas rio-grandenses, com obras de Pedro Weingärtner, Ângelo Guido, Benito Castaneda, João Fahrion, Glênio Bianchetti, Edy Gomes Carollo, Ado Malagoli, Carlos Alberto Petrucci, José Lutzenberger, Alice Brueggemann, Jader de Siqueira, Cláudio Carriconde entre outros. Para a ala esquerda foram selecionados artistas nacionais e estrangeiros, tais como:

"Dr. Faust" de Jean Paul Laurens, "Retrato", de Lembach, "A Dama de Branco", de Arthur da Costa Timotheo, e "O Menino do Papagaio" de Portinari e "Dorso de Mulher" de Eliseu Visconti. Ai também estavam expostas obras de Juan Geoffroy, Lucien Simon, Bernard Bouts, Manuel Cargaleiro, Joseph Bail, Bernardelli. Aldo Bonadei e Pedro Alexandrino Borges (Exposição [...], 1979, p. 10).

A área central foi destinada às esculturas, objetos e cerâmicas com os artistas: Mário Cravo, Clóvis Peretti, Vasco Prado, Guma, Fernando Corona e Xico Stockinger. Próximo ao salão principal, as salas negras mostraram desenhos e gravuras de renomados artistas como Iberê Camargo, João Faria Viana, Fayga Ostrower, Maria Bonomi, Alice Soares, Maria Lídia Magliani, Manoel de Araújo Porto Alegre e Leopoldo Gottuzzo.

A mostra de inauguração da nova sede, foi denominada *Exposição Permanente I* e a escolha das peças obedeceu ao critério histórico cronológico, no objetivo de proporcionar a oportunidade do conhecimento da coleção. Para intensificar essa possibilidade de apresentar as peças mais significativas, um projeto previa o rodízio de 90 dias para troca das obras. Vale salientar o cuidado com a preservação das obras, sendo encaminhadas para restauração aquelas em precário estado de conservação. Nas salas organizadas para exposições temporárias, aconteceu uma mostra de desenho industrial gaúcho (Exposição [...], 1979).

Como pude perceber, uma personalidade muito importante para a conquista da sede histórica, foi Antonietta Barone. Sua atuação frente ao DAC SEC, anterior a Paulo Amorim foi intensa, e teve por objetivo conseguir espaços condignos para as instituições culturais coordenadas pela sua pasta de atuação. Sublinho o carinho e respeito dedicados a ela, referida como Dona Antonietta por vários agentes citados neste trabalho. Assim como aconteceu ao ex. secretário de educação e cultura Mauro Rodrigues, Antonietta Barone não foi convidada para a inauguração do MARGS em

Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, receberam um sentido artístico e foram consideradas documentos artísticos.

sua nova casa, todavia, seus méritos até então não considerados, recebem espaço nesta tese. Ao recorrer a Michel de Certeau (1982, p. 99) encontro que o discurso produz “[...] um contrato enunciativo entre o remetente e o destinatário”, este também emerge nos escritos de Lynn Hunt (1992), ao mencionar a importância de decifrar o que os documentos nos apresentam, sendo essa uma das principais tarefas da história cultural, logo é presumível proferir que o documento é uma profusão a ser explorada pelos pesquisadores, na qual podemos imergir. Para traçar essa história, no subcapítulo 3.5 narro o trabalho de Dona Antonietta Barone e sua atuação referente aos três espaços físicos ocupados pelo MARGS, portanto não está completamente registrado neste momento.

Nesse sentido, antes de me debruçar na contribuição dos agentes para o campo dos museus e da educação, descrevo pinceladas atinentes às comemorações dos vinte anos do MARGS, no ano de 1974. Curiosamente a organização de um catálogo geral de obras acompanhou os vinte anos do decreto de fundação em 1954, mas a exposição comemorativa aconteceu a partir da primeira mostra organizada pelo museu, no ano de 1955.

3.2 O vintênio do museu de artes¹⁷³

Na busca de construir uma forma de conhecimento sobre o passado, o historiador dá a ler este passado, decifrando-o e dotando-o de uma inteligibilidade (Pesavento, 2003, p. 34).

Nos vinte anos de existência, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, instalado no primeiro andar do Edifício Paraguay, na Avenida Senador Salgado Filho, 235, estava com suas atividades em pleno funcionamento, intensificadas na compreensão do diretor Plínio César Bernhardt e suas equipes. A exposição *Acervo do MARGS – Doações e aquisições: 1974*¹⁷⁴, ocorrida entre 17 de dezembro de 1974 e 9 de março de 1975, teve o objetivo de apresentar o acervo aos seus 332 visitantes. Após a mostra, o MARGS deu início às comemorações alusivas ao seu vigésimo aniversário (Doações [...], 1975).

¹⁷³ Título inspirado em OBINO, Aldo. O Vintênio do Museu de Artes. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 mar. 1975.

¹⁷⁴ Exposição composta por obras que foram adquiridas ou doadas durante o ano de 1974, num total de 38. A mostra objetivou não só apresentar aos públicos os trabalhos recentes, mas ao mesmo tempo incentivar novas doações, para que ao final do corrente ano pudesse ocorrer nova exposição com mais obras incorporadas ao acervo do MARGS.

O Jornal Folha da Manhã chamou a atenção não somente para a exposição, mas apontou que o MARGS possuía objetivos didáticos e isto o diferenciava das demais galerias. Portanto, apesar de, como estas, realizar compras e vendas de trabalhos dos artistas, intencionava salientar “[...] o que é mais importante em arte e não o que é mais vendável” (Nos vinte [...], 1975).

Com o propósito de justificar sua finalidade educacional, compreendeu a importância de aproximar-se principalmente dos estudantes, para tanto o museu organizou seu planejamento expositivo de modo diversificado, com obras de valor artístico consagrado ao lado de tendências da arte contemporânea, para que os públicos na apreciação, pudessem fazer suas comparações. Com esse pensamento, o MARGS estava se aprimorando, assim como dedicando-se para as festividades de comemoração de seus 20 anos, nesse sentido a próxima exposição seria em tom de saudosismo, para relembrar a dedicação de Ado Malagoli com obras que fizeram parte da 1º mostra organizada por ele em 1955 e, mais quadros de Pedro Weingärtner, da exposição inaugural do museu no ano de 1957 (Nos vinte [...], 1975).

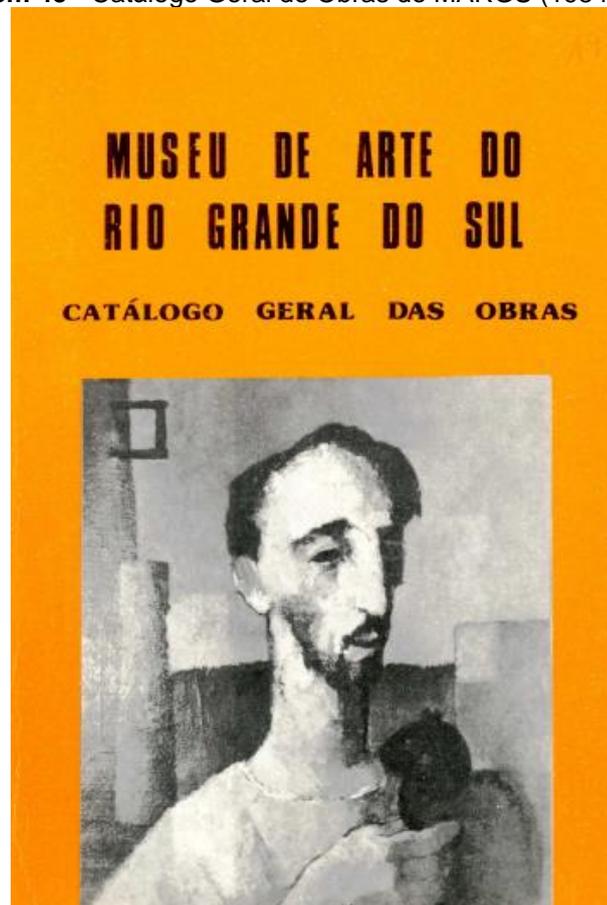
O jornalista e crítico de arte Aldo Obino (1975) citou museus brasileiros, criados no pós-guerra de 1945 (comentados no capítulo 2 da tese), como um surto de museus e salientou as duas décadas de existência do MARGS. Sobretudo, apontou que o Museu de Arte do Estado estava há vinte anos sem ter sua sede própria e definitiva. O mesmo encontrava-se abrigado em um espaço central, porém escondido em seu acesso, mas no aguardo da transferência para o magnífico edifício da Delegacia Fiscal.

Para celebrar o vintênio, o diretor Plínio Bernhardt organizou com suas equipes, uma mostra dividida entre Pedro Weingärtner e outros pintores representativos do acervo. Segundo Obino (1975) era imperativo considerar a organização de um catálogo geral de obras, patrimônios da instituição, “[...] que não é rica mas tem sua qualidade e assim o referido catálogo, proposto pelos professores Antonietta Barone, diretora do DAC SEC e Ado Malagoli, compreendeu o arrolamento completo do acervo” (Obino, 1975). Neste encadeamento ainda mencionou:

Praza aos céus que o MARGS sobrepuje a presente fase de crisálida e transição curtida na Avenida Salgado Filho e tenha o que merece: uma sede própria e condigna à sua destinação histórico-cultural, amealhando um patrimônio mais opulento e prosseguindo em sua dinamização de atividade, propósitos e meios financeiros, pois dedicação e valores humanos não lhe tem faltado (Obino, 1975).

Sublinho essa edição do primeiro Catálogo Geral de Obras do MARGS (1954 - 1974), conforme a imagem 45. O documento possui texto de apresentação de Antonietta Barone, então diretora do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura DAC SEC, em suas palavras – “A publicação que ora apresentamos dá início a uma série de outros trabalhos que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul planeja para atender suas altas finalidades” (Barone, 1974, p. 8). Para manter seu pensamento, explicitou o caráter essencialmente didático de uma exposição e uma publicação que se constituíam como valiosas colaborações à cultura do Estado. Sobretudo no intento de alcançar não somente os já frequentadores do museu, como estudantes, professores, artistas e intelectuais, mas também o público em geral. A mostra foi denominada de *Exposição Histórica: Lançamento do 1º Catálogo Geral de Obras do Acervo do MARGS* e aconteceu do dia 10 de março a 5 de abril de 1975, com 311 visitantes.

Imagem 45 - Catálogo Geral de Obras do MARGS (1954 - 1974)

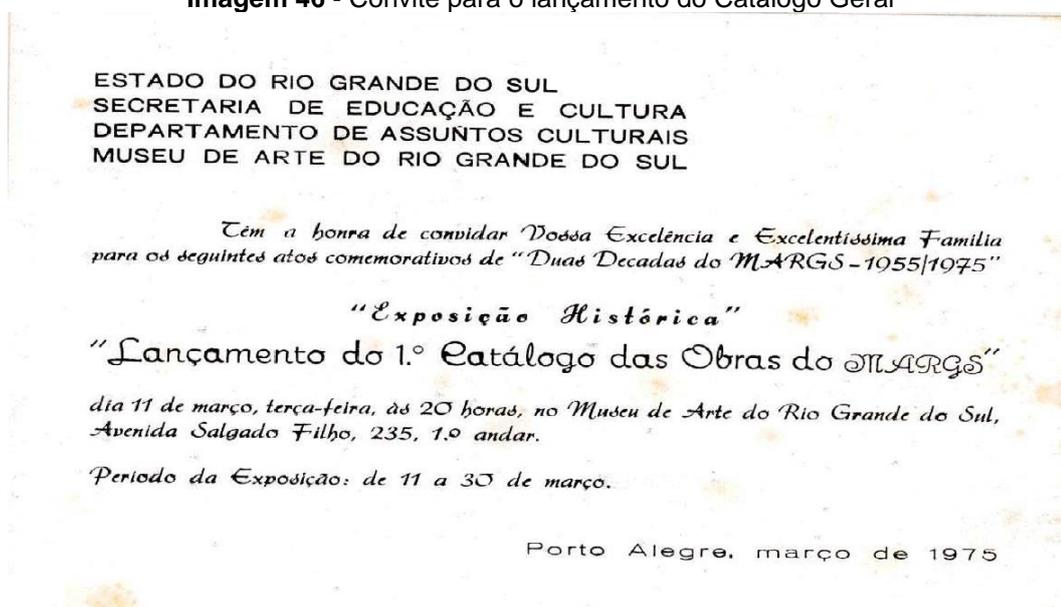


Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Ado Malagoli escreveu no Catálogo Geral sobre o depoimento de fundação do MARGS, o início de funcionamento tido como um “[...] organismo inspiracional e formador da sensibilidade criativa e, ao mesmo tempo, imprescindível ao aprimoramento da educação artística do povo” (Malagoli, 1974, p. 9). Em consonância com sua proposta, o museu atraiu os diversos públicos definida sua função, com as atividades orientadas, palestras sobre arte e os artistas. Conforme Malagoli: “Hoje, o Museu permanece na ordem do dia. A atual sede não lhe dá grande brilho, mas sabemos tratar-se de uma situação transitória. Vários diretores e funcionários empenharam ali seu melhor esforço e boa vontade” (Malagoli, 1974, p. 11).

O projeto e a organização do catálogo ficaram a cargo de Teniza de Freitas Spinelli, com colaboração da equipe técnica do MARGS e documentação fotográfica de Regis da Cunha, bem como foi editado pela Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas (CORAG). O Secretário de Educação e Cultura naquele momento era Mauro da Costa Rodrigues e o diretor, Plínio Cesar Bernhardt.

Imagem 46 - Convite para o lançamento do Catálogo Geral



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Retomo a reportagem de Susana Sondermann (1975): *20 anos de um museu nascido para a arte e para a educação*, na qual apontava o mês de março de 1975 como um marco importante no desenvolvimento das Artes, pois há vinte anos, o Museu de Arte abria as portas para a primeira exposição. As comemorações do aniversário incluíam uma mostra com destaque para o valioso acervo, já citada acima. O funcionamento em sede provisória pontuava uma série de problemas, dificuldades

e transtornos, a princípio pela insuficiência de verbas e o pouco interesse de alguns governos para assegurar as condições necessárias para o exercício das funções básicas do museu.

Sinalizou destaque para a professora Antonietta Barone, quando esta afirmou que os museus tinham se tornado verdadeiros centros polarizadores da cultura, para além de conservar o patrimônio, difundir o conhecimento de forma sistemática e favorecer experiências educativas diversas. Ao citar o catálogo da exposição, Sondermann (1975) apontou referências a Barone sobre a importância de influenciar as novas gerações para o contato com a arte, com sugestões de incluir a programação do MARGS no calendário turístico das cidades, assim como intensificar o intercâmbio cultural com outros estados e países. Nessa expectativa, as exposições eram organizadas com o propósito de incentivar o público a apreciar a coleção do museu.

Dito isso, o aniversário de 20 anos foi assinalado com uma exposição organizada nos moldes das primeiras mostras, porém a questão a saber: “[...] até quando ficará nestas instalações provisórias para conquistar a sede própria com que tanto sonham seus 18 funcionários e, em última análise, todos os apreciadores da arte?” (Sondermann, 1975).

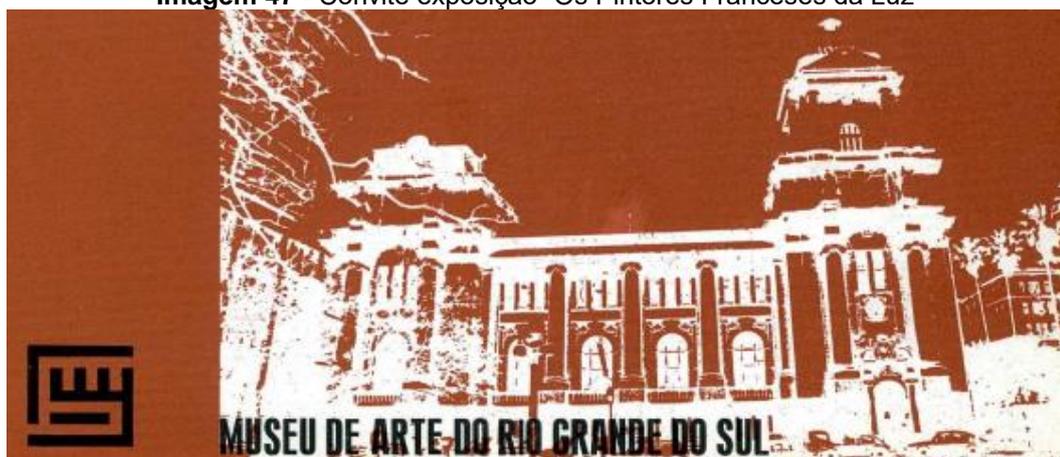
Por conseguinte, no Jornal Folha da Tarde, Décio Presser¹⁷⁵ escreveu: *MARGS comemora 20 anos numa sede provisória*. Transcorridos 20 anos, o MARGS aparecia como uma importante instituição, mantinha seu objetivo principal de preservar e divulgar o patrimônio artístico e cultural e almejava a transferência para a sede definitiva, fato esperado para o ano seguinte, sob pena de perder o direito conferido no decreto nº 73.789 de março de 1974. Nas palavras de Presser (1975): “Vamos aguardar para ver qual será o destino do nosso Museu”.

Nesse contexto, a exposição *A Pintura de Ontem*, organizada do dia 14 a 28 de outubro de 1975, foi pensada como uma mostra didática para alunos e professores nas comemorações dos 20 anos do museu. No jornal Correio do Povo (1975) *A Pintura de Ontem em mostra no Museu de Arte*. Jornal Diário de Notícias (1975) *Atividades do Museu de Arte do Estado* e no jornal Folha da Manhã: *MARGS promove palestras e mostras didáticas*. (A pintura [...], 1975; Atividades [...], 1975; MARGS [...], 1975). As notas convidavam os públicos, principalmente os escolares para a visita. O convite

¹⁷⁵ Jornalista, organizou com o marchand Renato Rosa o livro *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*.

estampava a imagem da obra *A Dama de Branco* de Arthur Timoteo da Costa (imagem 24 no capítulo dois). Foram organizadas palestras e apresentações audiovisuais em parceria com o Instituto Goethe, em Porto Alegre. A outra promoção de destaque, aberta aos públicos, foi a mostra de reproduções sobre o Impressionismo, *Os Pintores Franceses da Luz*, montada no prédio da Delegacia Fiscal, futura sede do MARGS.

Imagem 47 - Convite exposição “Os Pintores Franceses da Luz”



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Esta exposição foi considerada uma marcação do espaço que seria a futura e definitiva sede do museu, conforme imagem do convite. A fachada principal do prédio histórico estava estampada no impresso com as seguintes palavras. A Secretaria de Educação e Cultura, juntamente com a Delegacia Estadual do Ministério da Fazenda, em parceria com a Aliança Francesa e o Departamento de Assuntos Culturais do Museu de Arte do Rio Grande do Sul:

“[...] pedem o prazer de sua presença para inaugurar a mostra de reproduções ‘Os Pintores da Luz’, no prédio da Delegacia Estadual do Ministério da Fazenda, à praça Visconde do Rio Branco, futura sede do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, às 17h 30min do dia 16 de setembro”¹⁷⁶.

Dito isso, saliento que esse tema não se esgota aqui, pois há um encadeamento entre as atividades do MARGS, registradas desde o ano de 1955 e que estão sendo narradas neste trabalho, os materiais gráficos e publicações organizados e salvaguardados na instituição, junto aos periódicos e materiais de jornais e revistas arquivados. Uma operação historiográfica constituída como uma prática que engendra

¹⁷⁶ Para mais informações: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/12617/ATIV00223.pdf>.

a escrita, estabelece roteiros, preenche lacunas e finaliza a investigação. Todavia, a construção de sentido acontece na trama desse discurso, na fabricação da narrativa em uma dialética do presente com o passado que por sua vez, almeja um futuro.

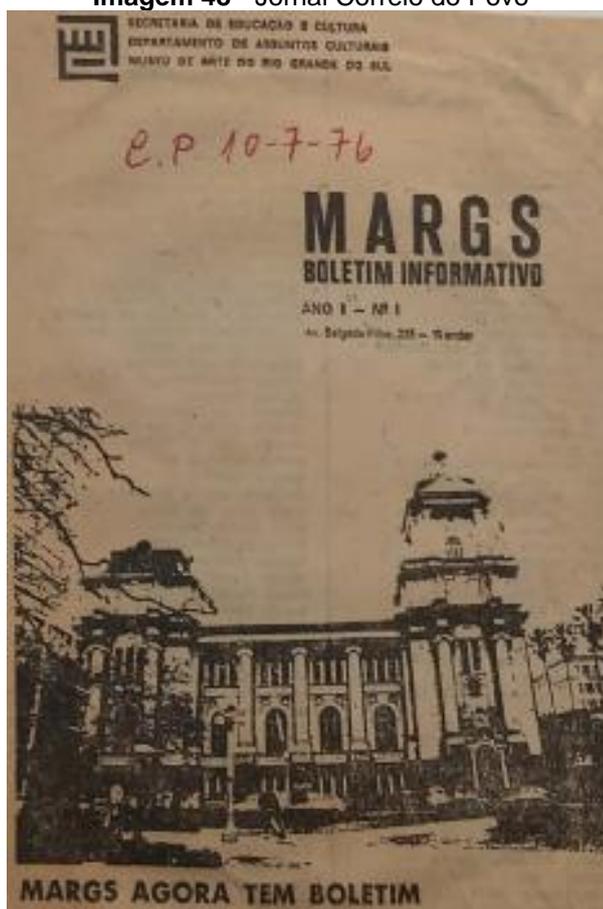
Ademais, nas peculiaridades do fazer historiográfico encontro as problematizações como geradoras, como marcas indelévels e nesse caminho, aponto a seguir um marco para a documentação do MARGS com a criação dos Boletins Informativos.

3.3 A criação dos boletins informativos

Os anos 1970 foram marcados por mudanças estruturais internas e externas no MARGS. As transferências de locais provisórios (1973) para um histórico e definitivo (1978), não somente ampliaram o espaço expositivo do museu, mas abarcaram um trabalho de reorganização substancial. Neste subcapítulo apresento a criação dos Boletins Informativos. Estes que iniciaram como instrumentos para documentar sistematicamente as atividades do MARGS, assim como evidenciaram as reflexões sobre o campo das artes, dos museus e da educação em museus.

A nota do Jornal Correio do Povo (1976), indicava *MARGS agora tem Boletim Informativo* e apresentava a capa da primeira edição conforme a imagem 48, com informações referentes ao conteúdo do impresso e os nomes dos responsáveis. Aldo Obino (1976), mencionou que estavam em um período de “[...] seca cultural nos arraiais das revistas e boletins de Porto Alegre”, pois muitas publicações haviam desaparecido e outras ficaram adormecidas, mas que seria sanado naquele momento, com alguns retornos e a criação deste boletim. Obino (1976) citava como exemplo o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e o Museu Júlio de Castilhos e a retomada de suas publicações, sem especificá-las. Apontava destaque para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ao exibir seu primeiro editorial, com informações e ilustrações e imagens do acervo, condizentes aos 20 anos da instituição, comemorados recentemente.

Imagem 48 - Jornal Correio do Povo



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Meses antes, o Jornal Diário de Notícias (1976), divulgava a reportagem: *Os planos do Museu de Artes para este ano*, na qual anunciava a organização de boletins com o objetivo de:

[...] tornar a cidade conhecedora da estrutura, das atividades e da dinâmica do museu, dando continuidade também, através de diversas informações, ao incentivo para um maior desenvolvimento cultural, valorizando o artista plástico e procurando, ao mesmo tempo, a integração e maior conhecimento das artes (Os planos [...], 1976).

O primeiro boletim foi criado em 1976 e, neste ano foram publicados trimestralmente. Antes de discorrer acerca das informações contidas nos impressos, teço menções à edição, impressão e distribuição.

As publicações dos Boletins foram organizadas pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul - DAC – SEC. O primeiro exemplar teve a direção de Luiz Inácio Franco de Medeiros, com a coordenação de Magdalena Lutzenberger, redação de Teniza de Freitas Spinelli e fotografia de Mabel Leal Vieira. A tiragem de 3.000 exemplares, teve

distribuição gratuita. Composto e impresso na Companhia Rio-grandense de Artes Gráficas (CORAG). Spinelli considerava o Boletim Informativo uma espécie de célula inicial de um futuro núcleo editorial do museu.

Os boletins passaram a ser editados no propósito de contar a trajetória, os acontecimentos do museu e a época de sua instituição. Apresentaram artistas, críticos, professores, políticos, frequentadores, para mostrar os tempos dessas memórias que estão incorporadas à história da instituição.

Os Boletins Informativos correspondentes ao período de 1976 a 1987 compõem 32 edições. Os conteúdos, sejam entrevistas ou textos desses periódicos foram tratados como documentos desta tese. Nessa menção, percebo o conhecimento como uma construção histórica e social, portanto nesta pesquisa almejo tornar inteligíveis as condições de produção e apropriação da historicidade contida nestes materiais, pois tais boletins são registros que compreendem as memórias do museu. Ao ler as edições com um olhar crítico e reflexivo, apresento detalhamentos dos vários exemplares, preconizando o tema da tese, qual seja, a educação como forma de diálogo com os públicos.

O primeiro Boletim Informativo foi pensado como um documento para assinalar a história e os acontecimentos do museu. Para o diretor Luiz Inácio Franco de Medeiros, a escrita do primeiro exemplar tentaria suprir a inexistência de dados sobre a vida do museu, “comunicar-se e documentar”. Com a perspectiva de publicar três edições anuais, teve apoio do secretário da Educação e Cultura Airton Vargas e Joaquim Paulo Amorim, diretor do Departamento de Assuntos Culturais.

Nos boletins informativos foi escrita uma narrativa histórica sobre o museu desde seu projeto inicial em 1954, bem como apontou os agentes envolvidos na sua criação, fundação e inauguração. O primeiro enfatizou a atuação de seus diretores de Ado Malagoli até Luiz Inácio Franco de Medeiros. Ademais, o atual diretor pontuou considerações sobre a editoração dos boletins, bem como ressaltou a importância para história do MARGs:

Este primeiro exemplar não é característico, pois tenta suprir a inexistência de dados sobre a vida do Museu. Documento escrito, será a fonte histórica de nosso plasticismo e de nossos artistas. Nascendo exatamente num momento de grande criatividade e inúmeras tendências até mesmo contraditórias, esperamos que se torne um ponto de encontro e referência, sem pretensão, da arte gaúcha (Medeiros, 1976, p. 2).

Nessa direção, o Boletim Informativo número um anunciou a futura sede do MARGS, no edifício da antiga Delegacia Fiscal, citou obras do acervo com algumas imagens e o número de peças adquiridas até aquele momento. Referiu-se ao ano de 1975, quando o MARGS comemorou 20 anos de atividade e teve um projeto aprovado pelo DAC/SEC para restauro de obras pertencentes ao acervo do museu, tarefa confiada ao professor Ado Malagoli.

Aludiu as décadas de 1955 a 1975 através da menção às atividades, destacou a exposição Histórico-Comemorativa e o lançamento do Primeiro Catálogo Geral das obras do acervo do MARGS.

A programação subsequente de 1975 foi descrita com detalhes sobre o conteúdo das exposições, tais como datas, número de obras expostas e número de visitantes. Além das exposições, o MARGS organizou um programa de atividades no qual realizou cursos e palestras integradas ao planejamento expositivo. No mês de junho daquele ano aconteceu um curso intensivo de História da Arte Moderna, no Instituto de Artes da UFRGS, com o professor e crítico de arte Carlos Scarinci. Uma promoção do DAC/SEC/MARGS com o IA – UFRGS e a Aliança Francesa, contou com mais de 200 participantes. E para o mês de outubro de 1975, aconteceram as palestras *O artista por ele mesmo*, nas quais Alice Brueggemann, Astrid Hermann, Danúbio Gonçalves, Paulo Porcella e Jader de Siqueira contaram suas experiências com a arte e suas obras.

O mesmo Boletim Informativo pontuou a programação de 1976 acontecida na sede do museu e em outros espaços, como exemplo a realização do I Salão de Arte do Magistério, uma promoção do Centro de Professores e do DAC/SEC, na Assembleia Legislativa. A agenda incluiu o Salão de Cerâmica, reunindo os ceramistas do Estado e, uma Exposição Coletiva de Escultura Gaúcha, realizada ao ar livre e com enquete junto ao público. O acervo do MARGS teve destaque com exposições na sede temporária no “[...] objetivo de ao valorizar a coleção, mostrar didaticamente aspectos importantes de cada seção” (Exposição [...], 1976, p. 15).

O segundo Boletim Informativo mostrou textos de Carlos Scarinci *Existe uma arte gaúcha?*, depoimentos dos artistas Danúbio Gonçalves, Francisco Stockinger, Vasco Prado e do crítico de arte Marc Berkowitz. Citou as exposições de Artur Luiz Piza e Carlos Asp. Contou sobre a visita do artista Alfredo Volpi ao MARGS. A organização do II Salão de Cerâmica Artística do Rio Grande do Sul na futura sede,

com informações sobre inscrições, regulamento e participação (Boletim Informativo do MARGS, 1976b).

No terceiro exemplar, uma matéria organizada pela jornalista e assessora do Palácio Piratini Evelyn Berg *O que pensa o mercado de arte riograndense?*, com informações sobre um leilão de arte organizado por Ecléa Guazelli, primeira-dama do Estado, nas dependências da sede do Governo, cuja renda foi revertida para o menor carente e também para o MARGS. Berg mencionou a preocupação didática para informar dados sobre os artistas, as obras e antiguidades apregoadas. Os objetivos não foram somente de angariar fundos, mas deu-se ênfase para a apreciação dos visitantes, bem como movimentar “[...] o cenário artístico gaúcho incentivando em indivíduos muitas vezes não sensibilizados pelas artes o gosto artístico e o desejo de possuir para um convívio mais íntimo, obras de arte e peças antigas” (Berg, 1976, p. 3).

No mesmo Boletim, depoimentos de críticos e colecionadores sobre o mercado de arte, assim como contou com a colaboração da escrita de Ado Malagoli sobre *A arte no Rio Grande do Sul*. A programação de atividades foi enunciada com palestra (com a artista Vera Chaves Barcellos sobre sua participação na Bienal de Veneza em 1976), cursos (História da Arte como professor Carlos Scarinci em duas edições), cinema no museu, teatro, organização de viagem cultural para as missões e as exposições acontecidas e programadas (Boletim Informativo do MARGS, 1976c).

O ano de 1977 iniciou com o primeiro Boletim Informativo dedicado a entrevistas sobre o mercado de arte. Apresentou futuras exposições, o cinema e cursos no museu e destacou a organização da biblioteca pelo número significativo de doações nos últimos dois anos, entre os doadores “[...] a jornalista Ruth Caldas, o Instituto Cultural Brasileiro-Alemão, o Consulado Alemão, o Consulado da Polônia e o Instituto Estadual do Livro” (Biblioteca [...], 1977). Salientou o horário das 14 às 17 horas para o público interessado em consulta e pesquisa.

As edições subsequentes descreveram os preparativos para a sede definitiva, abordado nesta tese no subcapítulo 3.1.3, bem como os planejamentos dos espaços para exposições permanentes e temporárias, para atividades de atendimento para escolas, ateliês de pesquisa, auditórios para palestras, cursos, cinema, audiovisuais, entre outros. Os núcleos de Acervo, Administração, Documentação e Pesquisa foram distribuídos pelos três pavimentos do prédio. Os cursos do professor Carlos Scarinci

e destaque para o curso sobre Arte Brasileira ministrado por Frederico Guilherme Gomez de Moraes, crítico de artes plásticas do jornal O Globo do Rio de Janeiro.

Os conteúdos versaram sobre a comunicação das visitas guiadas, os dias e horários disponíveis para agendamento, assim como os encontros de estudantes com artistas no MARGS e nas escolas, pois estavam nos objetivos de expansão cultural vinculada à comunidade. Principalmente um projeto piloto para levar artistas até as escolas de Porto Alegre. Denominado Projeto de Encontros de Artistas Plásticos com Estudantes, visava atender uma das metas do setor de Promoções Culturais DAC SEC.

O Boletim de número oito exibiu o projeto *O museu vai à indústria*, um trabalho em parceria com a Divisão de Promoções Sociais do SESI que, incluídas, nesta primeira fase, a Aços Finos Piratini, a Cia. Souza Cruz, a Cia. Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), a Termolar, a Cia. Carris Porto-alegrense, a Bojunga Dias e a RIOCELL (aconteceram exposições e aulas).

O número nove apresentou os *Encontros de Criatividade*, sob a orientação do professor e artista Vagner Rodolfo Dotto¹⁷⁷, acontecidos junto aos pacientes do Hospital Psiquiátrico São Pedro, e *reeducandos* do Presídio Central de Porto Alegre. Citou o *I Seminário de Museologia do MARGS*, com coordenação do diretor Luiz Inácio Medeiros (Boletim Informativo do MARGS, 1978).

Coube ao Boletim Informativo de número dez, as reportagens sobre a mudança *Margs em sede própria, o começo de uma nova história*, com imagens da inauguração acontecida no dia 26 de outubro de 1978. As reformas também foram matéria, pois o prédio precisou de adaptações para receber um museu de arte. Em 1978 outro leilão foi organizado diretamente em benefício do MARGS, um pouco antes da transferência tão sonhada, com um público constituído por artistas e público local, participaram ativamente dos lances, o que resultou numa boa renda para o MARGS (Boletim Informativo do MARGS, 1979).

A edição de número onze marcou a mudança de direção do MARGS, Jader Osório de Siqueira assumiu, bem como Lauro Guimarães para a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo (SCDT) e Luiz Carlos Barbosa Lessa, Diretor do Departamento de Cultura (DAC). A décima segunda edição comemorou a semana do museu e o

¹⁷⁷ Desenhista, pintor e gravador. Em 1978 realizou trabalhos de criatividade com pacientes do Hospital São Pedro e internos do Presídio Central de Porto Alegre (Presser; Rosa, 2000).

aniversário da nova sede em outubro de 1979. Exposições, cursos, destaques para artistas são os eventos destas edições.

O número quatorze anunciou nova mudança de gestão, assumiu Roberto Valfredo Bicca Pimentel. Iniciou com planos a médio e curto prazo, destaque para uma retrospectiva de Ado Malagoli e da coleção do recentemente falecido Rubem Knijnik. Para o núcleo de extensão, os programas educativos pretendiam dar ênfase para o projeto *Escola e Arte no Museu*, com a colaboração da Delegacia de Educação e para os públicos em geral, a promoção de cursos e ciclos de palestras e “[...] programas dedicados exclusivamente a grupos de senhoras que desejarem receber atendimento guiado no Museu. Será ativada a Escolinha de Arte para crianças, funcionando sob a orientação de professores especializados (Planos [...], 1980). Pimentel realizou um convênio entre a TV Estado e o MARGS, para a apresentação do programa *Espaço MARGS* na TVE, canal 7 de julho a setembro de 1980. Assim:

“Espaço MARGS” procurou levar aos telespectadores não só notícias sobre mostras e outras realizações do Museu, como também informações sobre o movimento artístico no Estado e no País e o depoimento de artistas plásticos que realizavam mostras no momento. [...] teve por objetivo ser não apenas um veículo de informação, mas de integração entre o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e os artistas plásticos, galerias e instituições culturais (Espaço [...], 1980b, p. 13).

No prosseguimento das atividades, o programa retornaria no mês de março seguinte (a cores). Outra matéria de relevo dizia respeito à reabertura da biblioteca para os públicos, pois havia passado por uma reestruturação, com o objetivo de tornar-se cada dia mais especializada, para tanto também aceitava doações de livros, catálogos e periódicos. *A arte latino-americana*, nas palavras da historiadora Aracy Amaral, apontou um resumo da sua passagem pelo museu.

Os anos de 1981 e 1982 não tiveram edições do Boletim, até então os números tinham ano e número. Em 1983, foram elaborados três boletins com numeração nove, dez e onze. Os assuntos tratados nestas edições recebem maior detalhamento no capítulo quatro desta tese, justamente destinado aos anos 1980, mesmo assim, serão arrolados neste momento com o objetivo de identificar todos os 32 boletins informativos que fazem parte do recorte temporal da pesquisa. O primeiro (nº 9), indicou o secretário de educação e cultura João Pradel de Azevedo, na subsecretaria de cultura Joaquim Paulo de Almeida Amorim, na direção do MARGS Evelyn Berg loschpe. Núcleo de programação e comunicação, Iria Martini e na produção e

planejamento gráfico João Carlos Tiburski. Neste, uma parte estava destinada para as comemorações dos 70 anos do prédio histórico, bem como a programação para os públicos, projetos e propostas denominadas *Encontros no Museu* (Boletim Informativo do MARGS, 1983).

No boletim de número dez (1983) encontrei o II Encontro Nacional de Artistas Plásticos II ENPAP, no MARGS, o primeiro encontro aconteceu no Rio de Janeiro. O Seguimento do *Projeto Extramuros*, em convênio com o SESI e *Extramuros no Centro Administrativo* rendeu homenagem aos funcionários públicos. Os *Encontros no Museu* deram ênfase para uma palestra com Augusto Rodrigues, artista, poeta, jornalista e educador, no auditório do MARGS, com o tema arte e educação, em uma parceria com o Centro de Desenvolvimento e Expressão (CDE) e Escolinha de Arte. A fala aconteceu após a projeção do filme *O mundo mágico de Augusto Rodrigues* e abordou o tema arte e educação, que segundo Rodrigues é sobretudo o estímulo para a criança desenvolver todo seu potencial criador para fazer ou apreciar arte. Artistas, educadores e pessoas interessadas em arte e educação lotaram o Auditório do MARGS para dialogar com Augusto Rodrigues, nome reconhecido nos círculos culturais pela sua significativa atuação nas áreas da arte e da educação (Boletim Informativo do MARGS, 1983). Também aconteceu uma exposição didática com trabalhos de alunos da Escolinha de Arte CDE *Desenvolvimento gráfico-plástico da criança ao adolescente*, nas Salas Negras de 4 a 18 de outubro de 1983, sem número de visitantes.

No ano de 1984 os boletins retomaram a numeração anterior e naquele ano foram os números 18, 19 e 20. A edição dezenove apresentou a escrita da diretora Evelyn Berg Ioschpe em retorno de visita técnica ao *Detroit Institute of Art* (DIA) em Detroit, Estado Unidos. A viagem objetivou conhecer e refletir sobre as funções dos museus como equipamentos culturais da comunidade. O museu visitado se estruturava a partir do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, partia do pressuposto de que nada substitui a interação pessoal com as obras de arte originais e essa experiência delineava os programas educacionais. Estes iriam para além dos muros do museu através do projeto *Arte nas Escolas*. Lá o museu de arte era considerado um elemento ativo participante da estrutura escolar, com certeza muito mais que em nosso meio e com consciência para abranger diversas camadas sociais. Segundo Ioschpe, no Brasil, ao contrário, cada escola desenvolvia (e acrescento, desenvolve) seu programa, utilizando materiais restritos e que na maioria das vezes,

se restringe a uma camada social, portanto na conclusão de Loschpe, sem um trabalho coletivo e organizado entre instituições, saímos empobrecidos. O boletim número dezenove apresentou uma entrevista de Ado Malagoli concedida a Teniza Spinelli, já citada no capítulo dois da tese, na qual Malagoli explicitou sobre a aquisição dos primeiros quadros e explicou suas escolhas para a formação inicial do acervo do MARGS (Boletim Informativo do MARGS, 1984a).

A edição de número vinte sublinhou a primeira eleição da AAMARGS criada em 1982. A associação de amigos, junto a um trabalho realizado por docentes voluntários evidenciava a participação da comunidade no museu, bem como poderia ser considerada um espelhamento das preocupações do museu na sociedade, atuação que persiste até os dias atuais. Outro programa foi de excursões culturais, com o relato de uma viagem para as missões, com participação de 40 pessoas (Boletim Informativo do MARGS, 1984b).

O número vinte e um deu créditos ao professor Günter Weimer que discorreu sobre *Theo Wiederspahn, o arquiteto do edifício do MARGS*. Os projetos extramuros foram citados em quase todos os boletins, bem como os encontros com estudantes, a programação das exposições, os artistas em destaque e os convites para visita ao museu. O boletim número vinte e três fez referência à doação dos arquivos do jornalista e professor Aldo Obino, para o núcleo de documentação e pesquisa. Obino, desde o ano de 1938, registrava o movimento cultural acontecido no Rio Grande do Sul, no jornal *Correio do Povo* (Boletim Informativo do MARGS, 1984d).

A edição de número vinte e cinco descreveu o *IX Congresso Nacional de Museus* realizado em São Paulo, no mês de agosto de 1985, com coordenação da Associação Brasileira de Museologia, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e apoio do Ministério da Cultura. Pontuou a criação da Associação Gaúcha de Arte Educação (AGA), por um grupo de professores e artistas, em maio de 1985. Esta, nasceu com o objetivo de fortalecer a pesquisa e promover reflexões a partir de encontros e seminários ao provocar uma mobilização dos arte educadores como classe e ao elaborar uma proposta política de ação eficaz e concreta para o ensino da arte contribuir com a capacidade criadora. A exposição coletânea de arte de professores já estava na décima edição, com o objetivo de divulgar e incentivar a obra de professores artistas nas diferentes categorias (Boletim Informativo do MARGS, 1985).

A professora Maria Lúcia Kern, escreveu o artigo *Modernidade e modernismo: o caso da pintura no Rio Grande do Sul*, no boletim de número vinte e seis (mencionado no capítulo dois da tese). Teniza Spinelli comentou sobre sua participação no *IV Encontro Sul riograndense de museus* na cidade de Bagé e o quanto essa experiência marcou sua vida. Lourdes Aglauros, então coordenadora do setor de atendimento no MARGS, naquele momento, escreveu sobre os estudantes no MARGS. Sobre sua tarefa de receber e atender os escolares registrou:

É extremamente gratificante e enriquecedor a tarefa de guia, vendo aqueles semblantes juvenis, deslumbrados, mas muitas vezes tímidos, querendo falar, mas sem coragem. É nesse momento que entra em cena a nossa habilidade. Nosso trabalho não é só mostrar, mas sim sensibilizar, fazendo com que essas crianças além de olhar superficialmente, vejam e sintam com maior profundidade. Exploramos todos os aspectos como técnica, tema, forma, conteúdo, linguagem plástica, sempre em nível acessível à faixa etária e social. Como a origem da clientela é heterogênea, os estímulos devem ser diferenciados e adequados a mesma (Aglauros, 1985).

Interessante observar as escritas, com convites aos estudantes para retornarem ao museu em outras ocasiões, com indicações de que haveria uma recepção e um acompanhamento por parte do museu.

Já no número vinte e sete o destaque foi para o *Congresso ICOM CECA* de 1985, em Barcelona, na Espanha, com a participação de Vera Bina Braun, Assessora de Planejamento do MARGS, a respeito do *International Council of Museum* (ICOM). O posicionamento crítico da diretora Evelyn Berg loschpe, Diretora do MARGS, sobre o congresso, com a temática *La investigacio i l' educador de museus*. Ao escrever Evelyn assinalou, escrito assim mesmo, em catalão, a língua oficial do encontro. O mais importante, compreender que é impossível entender um museu sem conhecer sua audiência (IOSCHPE, 1986a).

O volume de número vinte e oito apresentou uma homenagem para Ado Malagoli com a exposição *Malagoli 80* e texto de Teniza Spinelli sobre o início do museu, a criação da divisão de cultura, com depoimento de José Mariano de Freitas Beck (citado no capítulo dois da tese). E o artigo da diretora Evelyn Berg loschpe *O museu como formador de público*, tema muito importante para essa tese (explicitado no capítulo 4). O *Projeto Releitura*, foi criado no intento de inovar e ao mesmo tempo polemizar, ao criar interesses em torno das obras de arte participantes do acervo do museu. As escolhas das obras já partiram como desafiadoras para os artistas convidados a fazer um trabalho através da sua linguagem, para trazer para os dias

atuais a visualização da obra artística. Sublinho o termo releitura, um tema tratado por diversos autores em experiências como essa do MARGS e:

Num sentido literal, a releitura é o ato de ler novamente; reler várias vezes para compreender melhor; ler com olhos novos e com novas linguagens. Entretanto, quando falamos de releitura de produtos artísticos, que são multifacetados e abertos, se configura a literalidade do processo, que é sempre uma aventura de disciplina e perplexidades. A releitura em arte, quando séria, é um mergulho rigoroso na tessitura íntima da obra. Ali, nada é definitivo, mas é onde reside a raiz e os elementos vitais da criação. E o resultado deste mergulho, se bem-sucedido, é a produção de um novo objeto estético que não é simples cópia ou reprodução do original (Tiburski, 1987, p. 6-7).

A edição de número vinte e nove, compreendida como a décima quinta da gestão de Evelyn Berg Loschpe, começou a expor anúncios publicitários, como o apoio da AAMARGS e em agradecimento às galerias de arte pelo apoio dado ao museu. *Arte na rua*, foi escrito pelo editor do boletim João Carlos Tiburski, a doação do acervo de *Claudio Morrain*, por Rosana Gauer Kirchner, do Núcleo de Documentação e Pesquisa e *A criança vê Segall: experiência educativa no Museu de Arte do RGS*, por Clara Pechansky, todos podem ser lidos com mais detalhes no capítulo quatro (Boletim Informativo do MARGS, 1986a).

A edição especial reservada para o número trinta, apresentou textos referentes aos salões, às instituições e ao mercado de arte. Os salões e a crítica de arte, os salões e a formação de acervos. O boletim trinta e dois seguiu o anterior e ao entrevistar colecionadores, questionou o colecionismo, se este era considerado arte, obsessão ou investimento. Seguiram as redações sobre os salões de arte e para a discussão sobre *A situação real dos museus de arte no Brasil*, por Aracy Amaral. O número trinta e dois, remeteu ao projeto Releitura e criatividade, para falar da exposição *Releituras 86*, e repensar o processo artístico. Maria Lúcia Bastos Kern escreveu sobre: *Os sistemas visuais e ideologias do Rio Grande do Sul*, referência para o capítulo dois (Boletim Informativo do MARGS, 1986b).

Faço aqui uma chamada para as capas dos boletins, estas detêm a atenção do leitor, com variações entre representações da fachada do prédio da Praça da Alfândega, atual sede, e reproduções de obras de arte, algumas elaboradas para a capa e outras obras que compõem a coleção do museu, conforme imagens 49 e 50.

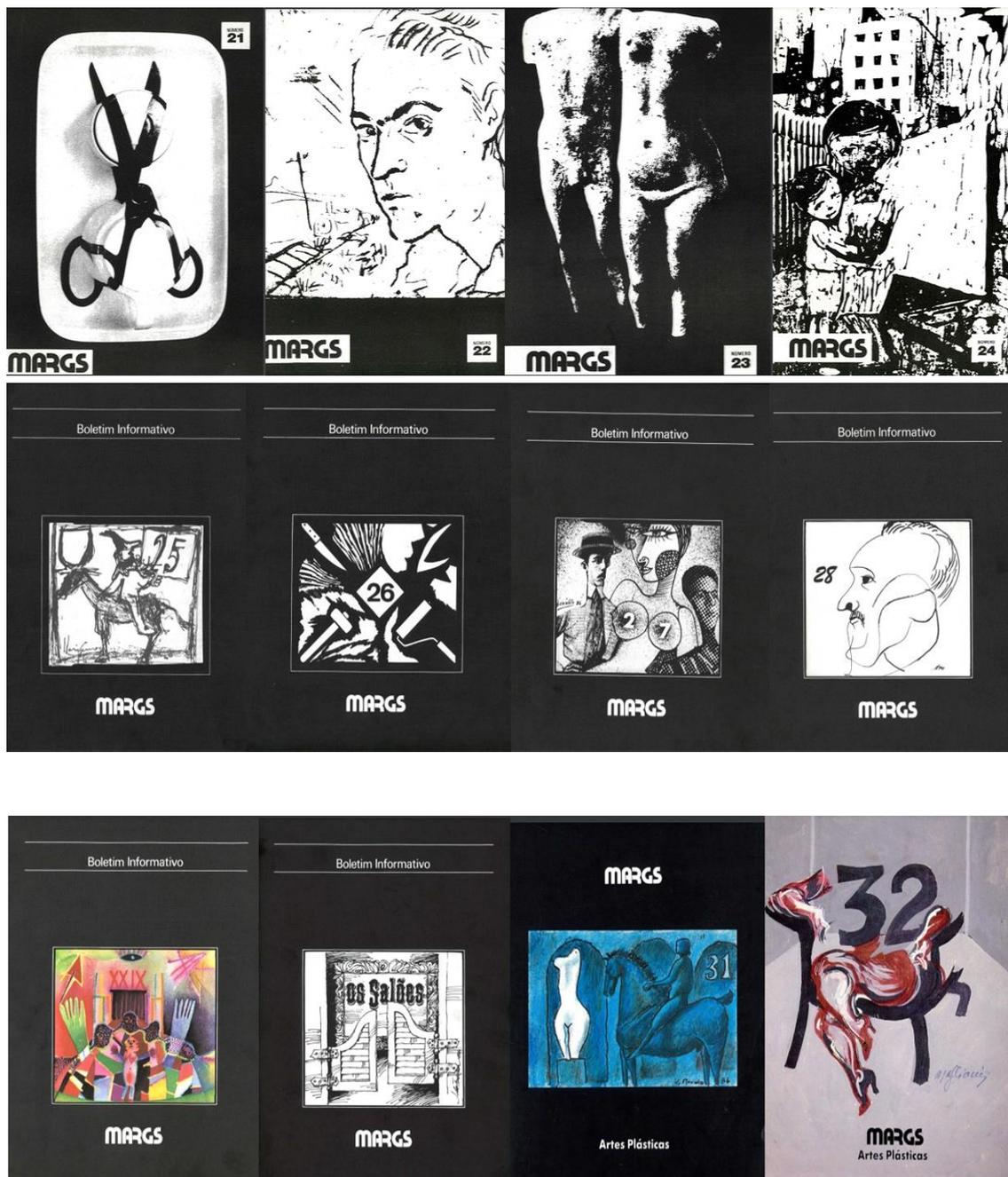
Imagem 49 - Capas dos Boletins Informativos



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Imagem 50 - Capas dos Boletins Informativos





Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Os boletins também apresentam variedades na impressão, no tamanho e na quantidade de páginas. A partir de Luiz Inácio Franco de Medeiros, cada diretor organizou com suas equipes a edição, o planejamento editorial, gráfico e visual, assim como a impressão e a distribuição gratuita. A gama de assuntos variados se apresentou conforme estudos, acontecimentos e alinhamento de cada gestão, composta por textos, entrevistas, registros fotográficos, notícias e informes.

Iniciou, em 1976, como boletim informativo, editado a cada três meses. A partir de 1983 os boletins passaram a ser classificados com número e data. Informações

mais atuais apontam que até março de 1987 os impressos foram denominados *Boletins informativos*, entre 1987 e 1988 foram substituídos pelo folheto *Em Pauta*. Em seguida pelo *JORNAL DA AAMARGS* (1993 a 1995), depois *JORNAL DO MARGS* (1995 a 2006),¹⁷⁸ um exemplar nos anos de 2007 e um exemplar no ano de 2010, ambos intitulados Revista do MARGS, e após uma lacuna, nos anos 2013 e 2014 foram editados 5 exemplares da Revista Texto.

Os Boletins Informativos foram tratados como elementos basilares para esta tese, em duas perspectivas. Por um lado, foram considerados no âmbito das atividades da instituição e no investimento editorial periódico com o objetivo de registro e divulgação do museu. Nesse sentido, sem aprofundar os protocolos de escrita que o nortearam, procurei caracterizá-los no que se refere ao conteúdo de interesse. Por outro lado, esses registros se constituem também em documentos desta tese, cujas pistas oferecidas foram imprescindíveis para a operação historiográfica sobre o MARGS. A partir dessas reflexões, consoante Le Goff (1990):

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (Le Goff, 1990, p. 548).

Conforme o autor, essa construção ressalta a documentação como um bem cultural imprescindível para a pesquisa, para a preservação do patrimônio, assim como para perpetuar a narrativa histórica. Le Goff (1990) apresenta uma concepção de documento/ monumento vista como um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de forças que aí detinham o poder. No caso dos boletins informativos, os dados foram arrolados pela equipe do museu responsável pela editoração e impressos para distribuição gratuita. Não encontrei registros atinentes ao alcance das publicações naquele momento, porém considero significativo apontar a existência desses editoriais, nos quais foi possível buscar as informações que permitiram esta investigação.

Nessa direção, no entendimento de minhas leituras e anotações, compreendo que a articulação da escrita dos conceitos ultrapassa o significado de classificação e ordenação, já que o trabalho do historiador é de evocar as memórias do passado no

¹⁷⁸ Nos dias atuais, todos os periódicos estão digitalizados e disponibilizados na plataforma Tainacan, no Acervo Documental do MARGS. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/>.

sentido de que ao arrolar um contorno poético, pode, segundo Durval Albuquerque Junior (2007, p. 153) “[...] retramar o que está tramado, redizer o que está dito, rever o que já foi visto, para que estes relatos nos sirvam para demarcar a nossa diferença, sirvam-nos para nos tramarmos, dizermos e vermos de uma outra forma”.

Outro dado importante sobre a organização das equipes do museu, já existia um organograma, mas a partir da metade dos anos 1970, as divisões adquiriram maior destaque. Portanto, a partir de linhas de constituição que podem se organizar na forma de um rendilhado de experiências, discorro sobre um ponto relevante na organização do MARGS, com a definição de núcleos de trabalho.

3.4 Os núcleos administrativos do museu

Preciso dizer que já aconteciam subdivisões no museu, com as características de cada direção. Mas em atenção para as probabilidades de angariar um espaço condizente, aconteceram mudanças nas nomenclaturas e nas configurações do organograma. A estrutura já citada por Luiz Inácio Franco de Medeiros em sua gestão, dividia o museu em cinco núcleos, administração, acervo, divulgação e publicações e exposições provisórias. Nas suas palavras tiveram “[...] grande resultado em termos de produção e qualidade. Ali, começou-se a publicar o Boletim do MARGS, a confeccionar catálogos modestos, mas documentais (Medeiros, 2005, p. 63-64).

No Jornal Correio do Povo (1978), uma matéria a respeito desta divisão apontou: *Os Cinco Núcleos do MARGS*. Nessa configuração, o Administrativo ficou a cargo de Nair da Silva Carvalho. Ela iniciou o trabalho no MARGS no ano de 1973, no seu dizer: “Administração é um conjunto de princípios, normas e funções que tem por objetivo ordenar, dirigir e controlar os esforços de grupos de indivíduos para um fim comum: os resultados, os fins almejados e planejados” (Os cinco [...], 1978).

O Núcleo de Acervo, com Ruth Elvira Blank. Nas suas palavras, o setor está estruturado com as seguintes finalidades: “[...] recolher, colecionar, classificar, tomar e documentar, preservar, conservar, restaurar e expor as peças ou documentos da coleção de obras de arte do Museu” (Os cinco [...], 1978). As diretrizes e a objetivação do trabalho eram feitas através de grupos com competências específicas.

Por sua vez, Magdalena Lutzenberger ficou responsável pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa e declarou:

Se um museu antes de mais nada, deve ser um órgão de documentação dedicado a determinados aspectos da cultura ou da ciência, não pode limitar-se à exposição de obras e programações culturais, mas deve também ser a memória de todo um ramo de atividades. No MARGS, esta tarefa cabe ao Núcleo de Documentação e Pesquisa que, através de levantamento sistemático de dados e informações sobre artes plásticas no Rio Grande do Sul, procura ser este agente de pesquisa (Os cinco [...], 1978).

Nesse escopo, entre as atividades estava a organização da biblioteca e da hemeroteca, a preparação de arquivo dos currículos dos artistas, a documentação fotográfica, a elaboração de audiovisuais, a publicação de catálogos e cartazes. Há três anos vinha sendo editado o Boletim Informativo do MARGS e também todas as atividades realizadas pelo Museu seguiam sendo registradas nesse setor. Segundo Christina Balbão, nos anos anteriores ainda no foyer do Theatro São Pedro:

O início da biblioteca do MARGS foi um armarinho, bem pequeno, com poucos livros, a maioria da doação de Mário Bernd¹⁷⁹. O espaço ainda era repartido com material da Administração. A sala da Administração era onde é, hoje, o bar do Theatro S. Pedro. Ali ficava todo mundo. O Bispo Cheuíche, professor de filosofia, que proferia palestras às quais acorria grande público, escreveu um livro em espanhol, cujo nome é *Al arte por el dolor* – este é um dos primeiros livros que vieram da biblioteca do Dr. Mário Bernd para a biblioteca do MARGS e ainda está aí para ser consultado (Balbão, 2005b, p. 48, grifos no original).

O Núcleo de Documentação e Pesquisa estava subdividido em cinco grupos, quais sejam, documentação, pesquisa, publicações, planejamento gráfico e audiovisual. Com destaque para a meta principal de registro e pesquisa da arte gaúcha, mas sem deixar de lado o movimento artístico nacional de museus e instituições culturais em um intercâmbio de informações. Os demais núcleos eram: Núcleo da Galeria com Plínio César Bernhardt destinado às promoções das exposições temporárias, com o objetivo de dinamizar os públicos interessados em acontecimentos de arte e organizar exposições tanto de caráter didático, quanto com acontecimentos de renovação do panorama da arte, sejam em mostras coletivas ou individuais e também as itinerantes.

E o Núcleo de Extensão sob a responsabilidade de Teniza de Freitas Spinelli, com trabalho iniciado no MARGS ainda em 1973, nas dependências do foyer do Theatro São Pedro. Concernente a esse setor, em seus depoimentos encontrei sobre

¹⁷⁹ É médico formado pela Fundação Faculdade Federal de Ciências Médicas de Porto Alegre, em 1975. [...] um político brasileiro, filiado ao Partido Popular Socialista. Disponível em: <http://www2.al.rs.gov.br/memorial/Default.aspx?tabid=4911>.

o empenho de sistematizar e intensificar programas educativos na comunidade. Conforme Teniza, o núcleo nasceu a partir da necessidade de “[...] sistematizar e intensificar programas educativo culturais na comunidade” (Os cinco [...], 1978). Nas suas palavras:

Lançamos este ano um concurso de monografias sobre artistas plásticos rio grandenses para incentivar a pesquisa em nosso meio. Grande repercussão obteve o I Seminário de Museologia, conduzido pelo nosso diretor, sobre “Preservação e Segurança nos Museus”. Contamos, então, com a participação de responsáveis por museus do interior do Estado e da capital, oportunizando a troca de informações a nível técnico e o convívio direto com profissionais da área (Os cinco [...], 1978).

No trabalho com os públicos, no final dos anos 1970, além de cumprir metas para manter e ampliar as relações com os já frequentadores, este núcleo participou dos desafios para sensibilizar as camadas da população que não tinham acesso à arte por motivos socioeconômicos. Por orientação da direção havia duas medidas para ampliar as relações do MARGS com os públicos, em dois grupos diferentes.

Para Spinelli, o primeiro era composto por intelectuais artistas, jornalistas, colecionadores, professores e estudantes, nesses casos o museu oferecia oportunidades de aprimoramento através de palestras, cursos práticos e teóricos, painéis, debates, filmes audiovisuais e outros recursos didáticos. Também organizou encontros de artistas plásticos com estudantes em suas escolas, num convênio com a Primeira Delegacia de Educação. Em relação ao segundo grupo, o objetivo visava a deselitização da arte, com destaque para o projeto extramuros *O Museu vai à Indústria* (figura 52), projeto em conjunto com o SESI e com apoio de dirigentes de empresas, que atingiu expressivo número de visitantes entre funcionários e operários da Grande Porto Alegre. Incipientes, porém válidos e importantes, foram os programas de criatividade junto ao Hospital Psiquiátrico São Pedro (imagem 51) e Presídio Central com orientação de Vagner Dotto¹⁸⁰, com a finalidade de oferecer oportunidades criativas e liberadoras a uma faixa de público carente e marginalizada. Para a nova sede, com esses programas, mais os que ainda pretendiam realizar, o Museu foi assumindo seu papel de agente comunicador e dinamizador da cultura (Os cinco [...], 1978).

¹⁸⁰ Conforme nota de rodapé 181.

Imagem 51 - Encontros de criatividade no Hospital Psiquiátrico São Pedro



Fonte: Boletim Informativo ano 3, n. 9.

Imagem 52 - O Museu vai à Indústria



Fonte: Boletim Informativo ano 3, n. 8.

Conforme Edgar Sússekind de Mendonça (1946) o termo extensão cultural está incluído dentro de um amplo conceito de educação compreendida como a “[...] porção maior de um verdadeiro conjunto educacional, a porção que, por assim dizer, sobra do âmbito escolar” (Mendonça, 1946, p.10). Para o autor, a extensão cultural nos museus apresentou como potencial o atendimento para os públicos de todas as idades, o que incluiria, acolher crianças, adolescentes e adultos fora da escola, papel esse que lhe desafia a propor uma educação generalizada (Mendonça, 1946)¹⁸¹.

¹⁸¹ Edgar Sússekind de Mendonça organizou a monografia *A extensão cultural nos museus* para ao trabalhar na Seção de Extensão Cultural do Museu Nacional do Rio de Janeiro no ano de 1946, a convite da então diretora Heloisa Alberto Torres.

Nessa direção, os museus propõem atividades educacionais para fortalecer seu papel social na comunicação com os públicos, um processo que fora iniciado com ênfase nas coleções, para um seletivo público; com a mudança assumiram atenção para a comunicação da extensão cultural, com finalidades educativas para além das escolas (Mendonça, 1946). O autor também avaliou a importância dos museus como instituições a serviço da educação, com ações intencionais voltadas para o processo educativo, mesmo que fossem estudos em fase preparatória, experimentações para contemplar as necessidades educacionais dos públicos.

Nesta tese, intenciono elaborar um desenho da composição dos núcleos e das atividades do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Ao realizar escolhas e renúncias pontuo alternativas e possibilidades de leituras e interpretações. Menciono os critérios desta eleição ao ressaltar o importante trabalho de Antonietta Barone e Teniza Spinelli, por mim consideradas agentes com forte atuação na história do MARGS. Para tanto, dedico a escrita do próximo subcapítulo.

3.5 A atuação de Antonietta Barone e Teniza Spinelli

A tese pretende destacar o trabalho de agentes com trabalho representativo no campo dos museus e na educação em museus. Conforme Faria e Possamai (2018) os vestígios documentais relacionados com a história da educação em museus no Brasil da primeira metade do século XX, demonstram o campo dos museus constituído por agentes que criaram um espaço de atuação. Ao seguir esse raciocínio, Antonietta Barone¹⁸² e Teniza Spinelli, são consideradas expoentes do campo dos museus, que entre outros nomes, merecem visibilidade. A mirada para a atuação dessas mulheres, com evidências nos trabalhos realizados junto ao Departamento de Assuntos Culturais e no MARGS, objetivou compreendê-las como sujeitos da história. Nessa mirada, a

¹⁸² Natural de Porto Alegre, Antonietta Barone, filha de João Guido Barone, de origem italiana, e de Ana Macek Barone, de origem austríaca. Seus irmãos, Carlos e Dante Barone, também atuaram em setores da educação e das artes. Devido ao seu trabalho, seu nome ficou ligado às áreas das artes, da cultura e da educação. Dirigiu a Divisão de Educação Artística e o Departamento de Assuntos Culturais da SEC. (Não encontrei registros das datas de seu nascimento e morte). Em dezembro de 2011 foi homenageada, quando ficou denominado Rua Antonietta Barone o logradouro público cadastrado conhecido como Rua Dois Mil, Novecentos e Noventa e Três, localizado no Bairro Mário Quintana, nos termos da Lei Complementar nº 320, de 2 de maio de 1994, e alterações posteriores. Disponível em: https://www.camarapoa.rs.gov.br/draco/processos/114196/039252011PLL_PROJETO_51694656_1328.pdf. Acesso em: junho 2023.

história das mulheres, conforme Lunz (2018), está ligada à história social e à história cultural e obteve um campo de pesquisa específico alusivo às questões teóricas dos estudos de gênero.

Nesse contexto, enceto com Mauro da Costa Rodrigues, Secretário de Educação e Cultura do Estado no período de março de 1971 a março de 1975. Em entrevista, ele mencionou seu tempo de trabalho à frente da secretaria, em um período de intensas transformações, norteadas pela implantação da Reforma do Ensino, com a Lei de diretrizes e Bases para a Educação (Lei 5-692/71)¹⁸³. Conforme depoimento de Rodrigues (2005), a reforma simplificou e horizontalizou a estrutura da Secretaria de Educação e Cultura – SEC com autonomia para as Delegacias de Ensino e Prefeituras Municipais. “Assim, as atividades culturais do Estado passaram a ser incentivadas, motivadas, orientadas, acompanhadas ou apoiadas pelo Departamento de Assuntos Culturais/ DAC, e pelo Conselho Estadual de Cultura” (2005, p. 69), destarte, considerando o seu órgão normativo e consultivo, que desempenhou importante papel.

No seu trabalho destacou o momento no qual a professora Antonietta Barone foi convidada para dirigir o DAC, sobretudo com responsabilidades para implementar o Programa de Atividades Culturais. Este continha projetos de desenvolvimento de atividades no ensino da arte (ensino fundamental e médio) nas escolas; melhorias das condições técnicas e administrativas dos museus e das bibliotecas; difusão das atividades culturais com exposições, concertos, cursos e seminários, concursos e outras formas de manifestação artística e cultural; intercâmbio cultural interestadual, nacional e internacional, bem como apoio e incentivo à formação e aperfeiçoamento de professores para as atividades culturais (Rodrigues, 2005).

O referido projeto ambicionava melhorias no Museu Júlio de Castilhos, na Biblioteca Pública do Estado e no Arquivo Público. No Theatro São Pedro, conforme visto nesta tese, uma reforma transferiu o MARGS para duas salas alugadas, um espaço com condições melhores, ainda que provisório. Sem dúvida havia uma ambiciosa proposta¹⁸⁴ pensada pelo Conselho Estadual de Cultura a ser implantada

¹⁸³ Para mais informações: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>.

¹⁸⁴ Conforme Rodrigues, depois de bastante discutida, esta proposta foi transformada em Resolução e depois de homologada, passou a nortear as ações da SEC. Havia projetos que envolviam a organização de um Centro Cultural da Praça da Matriz e outro na Praça da Alfândega, este incluía os prédios dos Correios (atual Memorial do Rio Grande do Sul) e a Receita Federal (atual sede do MARGS). Porém, em sua gestão não conseguiu recursos para realizar todas as propostas, sendo

em várias etapas, em diferentes governos, a qual consistia na redistribuição e localização dos museus e centros culturais da cidade de Porto Alegre.

Por sua vez, Antonietta Barone (2005), em depoimento sobre sua atuação no DAC, sublinhou a experiência de ter assumido o departamento em 1971. Rememorou o trabalho realizado anteriormente no Instituto de Educação General Flores da Cunha, no curso de especialização para professores, quando pertencia ao Centro de Pesquisas Educacionais e citou seu empenho à frente do Departamento de Educação Artística, dirigido anteriormente por seu irmão Dante Barone. Durante a entrevista, além de discutir sua participação no DAC, salientou as reestruturações e contribuições propostas na sua gestão. Seus dizeres ao considerar o DAC como uma Secretaria de Cultura: “[...] verifiquei o abandono das coisas do Estado e tratei de cuidar daquilo com o mesmo interesse com que cuidamos das coisas pessoais. É do governo, portanto, é do povo, e nós temos que resguardar” (Barone, 2005, p. 66).

Sobre as condições do *foyer* e do prédio do teatro como um todo, assumiu a preocupação acerca da necessária mudança para as salas na Avenida Salgado Filho, pois a parte do depósito era muito precária e colocava em risco a preservação das obras. Além disso, o horário do teatro comprometia o funcionamento do museu (Barone, 2005).

Em 1973 quando aconteceu a transferência do MARGS para o espaço com mais autonomia e melhores instalações, Antonieta ao lembrar do antigo *Cottillon* Clube, pontuou a rua como sendo bem diferente dos dias atuais, na época era elegante e residencial. Lembrou que foi uma sede provisória, já que as expectativas para ocupar a sede histórica eram proeminentes.

Antonietta Barone comentou sobre os desafios enfrentados para dar espaços autônomos para diferentes instituições – “Dei sedes próprias para seis instituições. Entre as sedes, Barone citou: “O Arquivo Histórico, por exemplo, estava dentro de uma sala da Secretaria de Educação, aos sábados e domingos ficava fechado. À Escolinha de Arte também dei um palacete na Duque, esquina com o Alto da Bronze” (Barone, 2005, p. 66). Na sequência dos comentários sobre seu trabalho, pontuou: “Nós tínhamos 16 instituições subordinadas ao DAC – a Orquestra Sinfônica, os museus, a Biblioteca Pública, o Museu de Arte, as Escolas de Arte” (Barone, 2005, p. 67).

assim, encaminhou o tombamento dos prédios para garantir que não fossem demolidos e substituídos por prédios modernos (Rodrigues, 2005).

Embora, às vezes, o espaço não fosse muito bom, com interesse e boa vontade as coisas podem ser superadas” (Barone, 2005, p. 66). Segundo Barone, a cultura sempre esteve afetada por restrições financeiras, as quais impossibilitaram a realização de alguns trabalhos, apesar de contar com uma infraestrutura bem-organizada, tanto para a cultura, quanto para a educação. Havia, por exemplo, demarcações das atividades culturais do Estado para evitar concentrações em um só lugar¹⁸⁵, para que tivessem concertos de música, dança, em vários lugares do Estado. Dito isso, sobre sua participação no DAC assinalou pontos importantes da relação estabelecida com o MARGS:

E a minha ligação com o MARGS não é só funcional, é afetiva. Foi na nossa administração que se conseguiu a cessão do edifício da Delegacia Fiscal para o fim específico de instalar o Museu ali. Foi com Delfim Neto e Médici que conseguimos. Nosso projeto inicial era fazer da Praça da Alfândega um centro cultural, abrangendo o MARGS, o edifício dos Correios e Telégrafos – que agora é o Memorial – e o prédio onde agora é o Santander Cultural (*atual Farol Santander*). Três grandes edifícios que formariam um centro cultural, abrangendo todos os aspectos, talvez até a Biblioteca Pública passasse para ali e o antigo prédio teria outra finalidade, como concertos. Mas não pude fazer isso, não houve cessão dos outros prédios. Então, não tenho muitas lembranças de como foi criado o MARGS. Claro, começou com Ado Malagoli, mas se houve discussão pública não tenho ideia (Barone, 2005, p. 67, grifo próprio).

O MARGS funcionou na sede provisória da Avenida Salgado Filho de 1973 a 1978, conforme visto nesta tese. Apesar de seu trabalho e esforços, Antonietta lembrou em entrevista que não foi convidada para a inauguração da nova sede e a visitou posteriormente. No seu depoimento salientou:

A minha impressão não podia ter sido melhor, porque eu já estivera na casa para fazer um balanço da distribuição; sala para isso, sala para aquilo, tudo como está agora. Eu tinha consciência da disponibilidade da casa para oferecer crescimento, como ofereceu. Então, o Museu ganhou maior visibilidade e espaço. Evidentemente, só a possibilidade de expandir-se fisicamente já foi um fator para crescer também culturalmente. Penso que a qualidade provocou a quantidade. A qualidade de poder oferecer espaços para cursos e para exposições diferenciadas, como agora, provoca muito mais. Nas vezes em que tenho ido ao Museu, tenho notado muita gente. [...] Tudo o que fiz foi sem alarde, sem propaganda, sem muito fotógrafo. Importante era o evento, muita coisa não ia para os jornais, mas a gente

¹⁸⁵ “Cada atividade era representada por uma cor de alfinete num enorme mapa do Rio Grande do Sul. Um mapa de leitura visual imediata. Eram 273 municípios, agora são 400 e tantos. Esses 273, todos, receberam atividades culturais. Claro que há municípios e cidades que têm mais recursos e por isso recebem mais, mas todos receberam mensagens culturais. Ter abrangido todo o Estado com a Cultura me satisfaz muito” (Barone, 2005, p. 67).

divulgava, difundia para todos os setores que eram afetados. [...] Eu tenho uma ideia, mas ela flutua e só se concretiza na ação, que só pode ser feita com a participação de várias pessoas: um melhora, outro modifica e assim se chega a uma conclusão (Barone, 2005, p. 68).

Na organização do catálogo *Memória do Museu*, para as comemorações dos 50 anos do MARGS, os organizadores tiveram o cuidado de abarcar diversos agentes participantes dessa história, muitas vezes esquecidos ou conforme testemunhos de Antonietta Barone e Mauro Costa Rodrigues, com seus trabalhos importantes para a concretização das tratativas da conquista da sede atual do MARGS, preciso dizer que estes foram os únicos registros encontrados sobre a participação na cessão do prédio histórico ao museu. Portanto, essa reflexão tem como objetivo evidenciar a atuação dessas pessoas que trabalharam pelo MARGS e recentemente estão sendo incluídas na história do museu.

Consoante Ricoeur (2007), a memória se define na luta contra o esquecimento. O dever de memória enuncia-se como uma exortação ao não esquecer. Se essa memória é construída na forma de uma narrativa, as escolhas feitas atuam em oposição a outras. Nesse sentido, entre perspectivas por mim eleitas para serem lembradas, está a trajetória de Antonietta Barone. Construir esse conhecimento e atribuir importância ao seu trabalho é pensar a memória como matriz da história, em diálogo com as demandas do presente. Por conseguinte, vale mencionar os estudos da categoria de gênero na historiografia dos museus, estes consolidam a memória referente às atuações profissionais, condicionada ao protagonismo de autorias masculinas (Barbosa; Faria, 2023; Brulon, 2019; Lopes, 2008)

A reflexão que me proponho nesta tese é de trazer à tona essa historiografia marcada por presenças e ausências, bem como tecer um pensamento a partir de mulheres que trabalharam como agentes culturais e educacionais e ainda estão invisibilizadas. Conforme Lopes (2008) ao citar o trabalho de Bertha Lutz, comentou acerca da complexidade das transgressões e convenções exercidas, vale mencionar que Bertha Lutz¹⁸⁶ escreveu muito, além disso, há produções redigidas sobre ela. Por outro lado, depreendo a escassez de trabalhos e registros referentes às agentes participantes da história do MARGS.

Abarcados esses conhecimentos, considerados relevantes para o tecimento dessa narrativa, sigo ancorada nas contribuições de Carlo Ginzburg (1989) para a

¹⁸⁶ Ver Almeida, 2013.

possibilidade de trabalhar com pequenas pistas, bem como criar diálogos interdisciplinares ao justificar a presença e a história das mulheres nos museus.

Nesse contexto, também analiso a atuação de Teniza de Freitas Spinelli. Teniza iniciou sua história no MARGS no ano de 1973, a convite de Antonietta Barone. Naquele momento, exercia a profissão de professora na rede pública estadual com formação em letras. A cedência não apresentou dificuldades, pois, educação e cultura constituíam uma só secretaria. O museu funcionava no *foyer* do Theatro São Pedro, na direção do artista Armando Almeida (1972-1973). Posteriormente formou-se em jornalismo e anos mais tarde como museóloga. Teniza Spinelli contou seu aprendizado com Christina Balbão, professora de arte e assistente técnica do museu, “[...] com ela aprendi a ver a arte com o coração aberto, identificando as técnicas de produção das obras e percebendo as formas de expressão de cada artista” (Spinelli, 2005, p. 96). Esse assunto demonstra os processos formativos internos entre os museus, em contexto gaúcho onde não havia ainda cursos universitários em Museologia, como havia no Rio de Janeiro.

No exercício de suas funções, devido a sua formação de jornalista, Teniza foi direcionada para a redação de textos, correspondências com artistas, divulgação dos eventos e trabalhos de documentação. A equipe era formada com *seu* Aparício, nas montagens de exposições e serviços gerais; Aristides Dutra Pereira, na administração; Nair Carvalho, na administração e ainda Plínio Bernhardt nas exposições. Com a saída de Armando Almeida, o artista Flávio Rocha assumiu a direção entre março e novembro de 1973.

Dona Antonieta, preocupada com a restauração do Theatro São Pedro e ao mesmo tempo em conseguir um espaço adequado para o MARGS, solicitou ao grupo uma relação das obras do acervo para conhecimento do DAC. Não havia reserva técnica e no mesmo local do escritório, ficavam os quadros mais importantes, adquiridos por Malagoli. Spinelli acredita que esse foi o primeiro inventário do acervo do MARGS. A necessidade de encontrar um local para o museu era urgente; o setor administrativo do DAC enviava os endereços oferecidos pelas imobiliárias e um pequeno grupo fazia visitas para inspecionar, pois havia a necessidade de um amplo espaço e não menos nobre que o *foyer* e adequado para receber um museu. Segundo Spinelli (2005, p. 97) “Aprendemos então, na prática, a diferença entre um salão de exposições e o que se desejava, com salas de preservação, pesquisa, exposições e

ação cultural”. Outrossim, Spinelli mencionou que se precisasse resumir o que significou o MARGS enquanto esteve no *foyer* do Theatro São Pedro, diria:

[...] que aquele espaço simbolizava o idealismo e a visão do artista, restaurador e museólogo Ado Malagoli, um homem simples, que formatou o MARGS para ser grande desde a sua concepção. O museu era respeitado como instituição pela comunidade cultural. Recebíamos artistas de renome de todo o País, éramos visitados por personalidades de consulados, de instituições afins. Mostras individuais, coletivas, parcerias, tudo isto era acertado diretamente no DAC, quando procediam de embaixadas ou consulados, ou no MARGS, com os próprios artistas. Basta olhar os jornais da época para conferir a qualidade do que era exposto e a repercussão na imprensa (Spinelli, 2005).

Conforme Spinelli, essas experiências foram marcantes para o grupo. Além disso, Antonietta Barone, proporcionou para Teniza a participação no I Encontro Sul-rio-grandense de Museus, em Bagé no ano de 1975. Lá conheceu Tarcísio Taborda¹⁸⁷, e outros profissionais do ICOM (Conselho Internacional de Museus), bem como diretores e técnicos de museus brasileiros. “Depois daquele encontro de Bagé, nunca mais fui a mesma. Estava contaminada pelo vírus da museologia, que passou a ser objeto de minhas indagações” (Spinelli, 2005, p. 97).

Nesse contexto saliento o trabalho de Teniza Spinelli e, sobretudo o de Antonietta Barone, incansável para solucionar os problemas atinentes à sede do MARGS. Nessa direção, embora estivesse longe de ser um local ideal, as dependências na Avenida Salgado Filho eram condizentes com o que o DAC poderia pagar, naquele momento. Uma reserva técnica foi improvisada e o museu precisou se adaptar aos espaços disponíveis. O corpo de funcionários foi ampliado com as professoras Ruth Blanck e Magdalena Lutzenberger e o artista Jader Siqueira, que futuramente se tornaria diretor.

Na segunda sede provisória, os trabalhos iniciaram sob a direção de Plínio Bernhardt. A gravadora Circe Saldanha também passou a fazer parte da equipe e trabalhou muito na pesquisa para o primeiro Boletim Informativo, junto com Spinelli. O ano de 1974 ficou marcado pela edição do Catálogo Geral das obras do acervo em comemoração aos 20 anos do museu, efeméride vista anteriormente nesta tese. A equipe foi se ampliando, assim como a diversificação de tarefas, as atividades e ações artístico culturais.

¹⁸⁷ Ver Gama, 2022.

Spinelli faz menção ao último ano e a mudança de governo, com isso o cargo de Antonietta Barone passou para o Paulo Amorim que logo indicou Luiz Inácio Medeiros para a direção do museu. Conforme Spinelli, o diretor tinha uma visão cultural e “[...] capacidade de delegar e confiar nos seus colaboradores, e, assim, os núcleos de trabalho foram se consolidando. [...] Luiz Inácio preocupou-se com a divulgação e trouxe Lygia Nunes, jornalista do Correio do Povo” (Spinelli, 2005, p. 98), com quem teve o prazer de trabalhar. Naquela época, os jornais proporcionavam espaços nobres para a programação do museu. Vários jornalistas manifestaram na imprensa a importância de o centro da cidade receber uma nova função, tornando o conjunto monumental da Praça da Alfândega um equipamento cultural da cidade de Porto Alegre. Segundo Spinelli:

A conquista da sede definitiva do MARGS, na Praça da Alfândega, foi a consolidação de uma ideia acalentada por muitos artistas e intelectuais da época. [...] O escultor e professor Fernando Corona também sonhava com a sede do Museu no edifício da Delegacia Fiscal. Mas foi Antonietta Barone, na sua gestão, quem deu os primeiros e definitivos passos para a consolidação dessa meta. A solução veio com o Decreto Federal de 11 de março de 1974, autorizando a SEC a utilizar o prédio da Delegacia Fiscal, para lá instalar o MARGS. O novo edifício da Receita, na Praia de Belas, estava sendo finalizado, mas o Dr. Carlos Alberto Peracchi de Barcellos tinha muito amor ao prédio antigo e relutava em andá-lo. Então, resolvemos dar um empurrãozinho. Plínio Bernhardt fez um desenho belíssimo, bem grande, em sépia, retratando a fachada do prédio e, generosamente, decidiu oferecê-lo ao Dr. Peracchi. Acompanhei Dona Antonietta até a sede da Praça, juntamente com Plínio, para entregar aquele presente emoldurado. Era uma forma carinhosa de mandá-lo embora com o desenho na mão, em troca do prédio de verdade. A iniciativa teve sucesso. Tudo se fazia pelo futuro do MARGS. Infelizmente, Dona Antonietta não inaugurou o prédio pelo qual tanto lutou. O tempo trabalhava contra ela, era fim de governo. Mas ela tinha plantado para outros colherem. É essa a nossa missão na cultura. Luiz Inácio fez jus ao trabalho anterior. Colocou a mudança como prioridade. Inaugurou a nova sede e soube conduzir a instituição para que ela pudesse alçar voo. E nós, da sua equipe, estávamos orgulhosos de nosso papel naquela empreitada cultural (Spinelli, 2005, p. 98-99).

A conquista do prédio histórico, em 1978, deixou todos muito empolgados, o espaço disponibilizado era a coroação de um sonho e de um trabalho coletivo. Ao seguir esse raciocínio, Teniza Spinelli lembrou da inauguração como um momento de glória e de como trabalhou para a divulgação sair na imprensa. Uma elaboração criteriosa para a construção da imagem da instituição na mídia. Juntos, todos precisavam fazer por merecer toda aquela área nobre localizada no centro da capital.

As ações educativas foram intensificadas, os funcionários tinham liberdade para atuação e os núcleos trabalharam intensamente para colocar os projetos em

andamento. Segundo Aline Vargas de Vargas (2022), Spinelli contribuiu para as reflexões referentes ao papel que o museu possuía e o lugar que ocupava, ao mesmo tempo em que com seu trabalho empenhou-se para desfrutar a atenção social e da imprensa para desenvolver ações de expressivo alcance para o museu.

Teniza ficou encarregada do núcleo de extensão, no qual o trabalho com escolas e comunidade foi impulsionado, a exemplo de *O artista vai à escola* e *O museu vai à indústria*. Foram estimulados trabalhos em lugares como o Hospital Psiquiátrico São Pedro e algumas instituições penais. Destarte, a extensão passou a funcionar como um dos braços do museu junto à comunidade, com projetos pensados e realizados com apoio e parceria de artistas, sempre dispostos a colaborar com obras, depoimentos sobre arte e seus processos de trabalho e realizar cursos. Nas programações do núcleo, organizou o I Seminário de Museologia do MARGS, envolvendo outros museus do Estado, com intenções de buscar uma política museológica.

No ano de 1979, Spinelli assumiu o Instituto Estadual do Livro, em 1980, retornou ao MARGS e trabalhou com o diretor Jader Siqueira, como coordenadora do Núcleo de Comunicação Social; com esse trabalho incentivou-se a concluir o curso de Jornalismo, na UFRGS em 1983. Na gestão de Evelyn Berg loschpe foi trabalhar no Núcleo de Documentação e Pesquisa. O grupo de funcionários estava bem ampliado, muito diferente dos tempos no *foyer*. Neste núcleo trabalhou na produção de audiovisuais sobre artistas gaúchos, a exemplo de José Lutzenberger, Alice Brueggemann, Maria Tomaselli e Iberê Camargo, e vídeos sobre Ado Malagoli e Vasco Prado, entre outros. Pontuou a convivência com os artistas como uma forte conexão ao seu trabalho (Boletim Informativo do MARGS, 1985).

Em 1985, Spinelli participou de mais um Encontro Sul-Rio-Grandense de Museus, com a presença do ICOM e do MINC, na cidade de Bagé. No ano de 1987 foi convidada a dirigir o Museu Antropológico do Rio Grande do Sul e coordenar o Sistema Estadual de Museus. Assim:

Após 14 anos de trabalho no MARGS eu saía para não mais voltar. Embora tenha partido para outros cargos e outros desafios, nada se compara ao que vivi no MARGS. Nunca, em nenhum lugar da cultura por onde andei, fui tão afetivamente envolvida. Foram tão prazerosos aqueles tempos, que atribuo essas lembranças felizes à paixão que sentia pelo trabalho, ao fato de ser jovem, cheia de ilusões, e, acima de tudo, eu respirava arte (Spinelli, 2005, p. 100).

Nessa perspectiva, foi possível acompanhar a trajetória de duas personalidades marcantes para esta tese e para a história do MARGS, bem como sublinhar as suas contribuições para o campo dos museus e da educação. Teniza Spinelli, ao atuar diretamente no MARGS por tantos anos, com experiências e vivências em diferentes núcleos, pode contribuir com seus depoimentos para esta narrativa, conviveu com diversos diretores e também teve oportunidades de realizar entrevistas com os envolvidos na criação do museu como Ado Malagoli, primeiro gestor e fundador do museu e José Mariano de Freitas Beck, idealizador da Divisão de Cultura do Estado. Por sua vez, Antonietta Barone, em sua gestão na DAC SEC, teve importante atuação nas transferências de sede do MARGS, do *foyer* do Theatro São Pedro para as salas no Edifício Paraguay e, principalmente para a sede histórica, bem como mobilizou escolas e professores para a visitação aos museus, incluindo o MARGS.

Nesta premissa, encontro em Umberto Eco (1977), que elaborar uma tese é exercitar a memória e neste pensamento, as probabilidades eloquentes de criação podem convergir para um traçado de rotas de pesquisa na forma de um inventário de sentidos, de como é possível se posicionar como pesquisador, a leitor, a narrador ou a escritor. Todavia, evidencio a participação dessas agentes no MARGS entre outros tantos, sejam funcionários ou diretores, com interesses em ampliar o conhecimento não somente para o dia a dia no museu, mas com estudos e aperfeiçoamentos a contar as participações em seminários, encontros e conferências, sempre no objetivo de, ao trocar informações, produzir novos conhecimentos e ampliar as possibilidades de trabalho no MARGS com os públicos.

Com esta pesquisa intentei trazer legibilidade para a história do MARGS, esse capítulo foi pontuado pela importância dada para a escolha de um local adequado e definitivo, sobretudo com a conquista do prédio histórico idealizado por Theo Wiederspahn. Destarte a localização corroborou reflexões sobre a existência do museu, ao mesmo tempo em que consolidou o trabalho dos agentes atuantes no campo dos museus e da educação, assim como na sua reorganização administrativa. A ampliação do espaço possibilitou a sistematização dos documentos e da biblioteca, considerados estímulos para pesquisas, bem como a editoração dos Boletins Informativos integrou-se a estas perspectivas. Sem esquecer das possibilidades de ampliação do atendimento aos públicos, com o espaço conquistado pela instituição.

Marcadamente foram duas décadas sublinhadas por mudanças de gestão, considerados os dez diretores atuantes, cada um deles com seu trabalho característico e peculiar, porém com o mesmo objetivo, qual seja, de ampliar os públicos para o MARGS, com projetos de convidar os estudantes para conhecer o museu, assim como de levar a arte e os artistas até as escolas, indústrias e instituições como o Hospital São Pedro, a FEBEM e o Presídio Central. Principalmente a segunda metade dos anos 1970 ficou marcada pelas intenções de deselitização da arte, com os projetos denominados extramuros.

Nos registros sobre a organização das exposições, muitas vezes encontrei somente a ficha da exposição como registro, contendo o nome e o tempo da exposição e, em outras, já estava a descrição das obras com o número de visitantes. Neste período, alguns documentos mostraram além da quantidade, uma discriminação da audiência, a exemplo, número de estudantes de 1º e 2º graus (ensino fundamental e médio), universitários, artistas, professores e também as suas cidades ou países, assim como foi possível observar em alguns arquivos, os objetivos da organização das mostras.

Destarte, vale mencionar o papel da imprensa, pois os jornais contaram a história conforme compreensão e entendimento dos jornalistas ou críticos de arte, nessa direção, o jornalismo é considerado um produtor privilegiado de sentidos e ao explorar determinadas espacialidades, apresenta critérios que auxiliam na interpretação de memórias de uma época. Juntos, jornalismo e produção cultural, foram potencializados pelo fortalecimento das instituições.

No seguimento da tese, estabeleço uma continuidade nos projetos considerados educativos para os anos 1980, com algumas intercorrências, assim como com ampliações e perspectivas de potencialidades para a consolidação da educação no MARGS.

4 OS ANOS 1980 – UM MUSEU DE ARTE PARA OS NOVOS TEMPOS¹⁸⁸

A atividade estética plástica, de modo geral, vai adquirindo nova conotação à medida que avançam os conceitos de arte. O conceito tradicional de museu, desde os remotos anos da Revolução Francesa, é o da democratização da cultura, pela preservação e abertura, a todos, de coleções que são a memória da civilização. Não apenas o sentido de preservar a arte para que o homem saiba de suas origens, mas, sobretudo, que a arte com sua gratuidade, com sua despreensão quanto ao utilitário, possa enriquecer o homem no seu processo cultural e educativo (MARGS [...], 1981, p. 2).

A matéria em destaque, intitulada *MARGS Um museu (de arte) para os novos tempos*, pontuava os acontecimentos da década de 1980. Ao apontar conceitos atinentes às questões estéticas, democráticas e educativas de um museu, situava a organização do MARGS e seus núcleos de trabalho, com ressalvas para as exposições e a visitação dos públicos (MARGS [...], 1981). Consoante Maria Cristina Bruno (2002) os museus estruturados institucionalmente como tradicionais, atuam a partir de suas coleções e exercem uma função social a partir de uma produção científica, bem como das manifestações comunicacionais e educacionais, já nos processos que envolvem ações extramuros¹⁸⁹, situam-se perspectivas relativas a trabalhos realizados com as comunidades (Bruno, 2002).

Nesse sentido, vale especificar o período dos anos 1980, diferentemente dos outros já mencionados nesta tese, pois os registros dos jornais tiveram atenção direcionada para as exposições e os movimentos organizados por artistas e associações, como por exemplo a Associação Francisco Lisboa¹⁹⁰. Os Boletins Informativos do MARGS, criados em 1976, também se constituíram como importantes referenciais, pois assinalaram as atividades, os eventos, as trocas de direções, a relação com os públicos, os trabalhos dos artistas e as conformações no sistema da arte.

Vale destacar este período com apenas três diretores, assinalando a primeira gestão de uma mulher. Não obstante, os jornais também mostraram polêmicas envolvendo a direção do MARGS, a Secretaria de Cultura Desporto e Turismo (SCDT)

¹⁸⁸ Título inspirado em MARGS: Um museu (de arte) para os novos tempos. Zero Hora, Porto Alegre, 17 jun.1981.

¹⁸⁹ As ações extramuros foram especificadas no capítulo 3, a exemplo dos projetos o museu vai até as indústrias ou instituições como o presídio central. Aqui neste capítulo, embora ainda sucederam esses programas, o extramuros identificou-se também com a ida dos artistas até as escolas, assim como com a influência de associações e a comunidade artística no dia a dia do MARGS.

¹⁹⁰ Associação Francisco Lisboa (AFL), criada em 1938 conforme descrito no capítulo dois desta tese, muitas vezes mencionada como Chico Lisboa.

e a AFL, com debates e querelas nas relações com a comunidade artística e cultural, principalmente atinentes às exposições pensadas para o MARGS do ano de 1980 para 1981.

A partir desta premissa, situo o contexto ancorado na história cultural, pois entre tantas temáticas de investigação, tornou possível uma história dos museus, ao tomar o museu como objeto de estudo. Zita Possamai (2015) teceu considerações que abarcam cruzamentos interdisciplinares ao aproximar conceitos e intersecções entre história da educação e história dos museus, no intento de ressaltar a importância da historicização das representações e práticas em educação nos museus. Cruzamentos entre História, Museologia e Educação, em consonância com a História Cultural (Hunt, 1992; Pesavento, 2003).

Segundo Possamai (2015, p. 24) a história passa a mirar os museus a partir do viés proporcionado pela História Cultural que coloca “[...] sob investigação os mecanismos de construção de legitimidade e de autoridade do museu”. Isso no intento de verificar a historicidade que está contida e a que instituições estão subordinadas, quer sejam “[...] às tramas de relações sociais, aos desejos e vontades de grupos e sujeitos, às lutas de representação sobre o passado e às disputas de poder” (Possamai, 2015, p. 24), aqui considerados como atividades relacionadas ao MARGS e às relações estabelecidas com a comunidade artística e cultural.

Sendo assim, percebo que os museus, sobretudo os de história (Possamai, 2001) e arte (Altshuler, 2010; Bohns, 2002, 2005; Lourenço, 1999), são espaços permeados pela produção de narrativas, com relações estabelecidas entre patrimônio, espaço e contexto social, o que para as instituições de história natural, pode-se dizer que estão mais vinculadas ao ensino científico (Lopes, 2009).

No século XX, o museu adquiriu uma vasta complexidade de funções e responsabilidades sociais. Neste cenário diversificado e complexo, os museus se consolidaram como espaços educativos, suscitaram perspectivas e formas de comunicar a partir das necessidades dos públicos, Possamai (2015) pontua possibilidades e pertinências dos estudos sobre a historicidade nos museus em um duplo sentido, qual seja, “[...] naquele que inclui os museus na perspectiva da História da Educação e naquele que observa a história dos museus indissociável da sua dimensão educativa” (Possamai, 2015, p. 27). Ambos são considerados primordiais nesta investigação, sendo que:

No primeiro caso, implica incluir os museus como objeto da História da Educação já consolidada como disciplina, na medida em que estes se constituem, desde suas primeiras configurações há vários séculos, como lugar educativo de mediação entre os sujeitos e os objetos. [...] os museus ocuparam o lugar de formação, seja técnica ou artística, muito antes que instituições específicas viessem a ser criadas com tal objetivo. Desse modo, para além dos museus de temática educacional, a História da Educação tem muito a descobrir sobre os processos educativos instaurados por esses espaços. Na segunda acepção, como vem mostrando diversos estudos, não é possível fazer uma história dos museus sem mencionar seu caráter educativo, tendo em vista que estas instituições foram criadas com objetivos, mais ou menos explicitados, de se constituírem em lugares de mediação entre os sujeitos e uma determinada herança do passado. Desse modo, os museus proporcionam um diálogo com o tempo e com os restos selecionados para representar o pretérito para as gerações que virão. Desse pecado original, nenhum museu consegue escapar, ao contrário, os contornos atuais tendem a demonstrar o aprofundamento desse viés educativo dos museus no presente (Possamai, 2015, p. 27).

Dito isso, Possamai (2015) questiona o fato de pensar a historicidade e suas relações com a educação na história dos museus e mais, se é possível refletir sobre uma história da educação em museus? Destarte, reserva essa competência para o viés da museologia, que intenta compreender como são ressignificados os objetos no processo de musealização no espectro natural, material e imaterial, no sentido de considerar os estudos da Museologia em diálogo com a História e a Educação. A autora segue o discurso com instigantes provocações: “[...] qual a importância da história desses processos que unem museus e educação para as ações educativas que tem lugar nos museus do nosso tempo?” (Possamai, 2015, p. 27). E complementa: “Para que serve a história da relação entre museus e educação ou a história da educação em museus?” (Possamai, 2015, p. 27).

Por conseguinte, junto com Possamai, no objetivo de encontrar subsídios para suas questões, intensifico a apreciação de Antonio Nóvoa (2004), que considera a história da educação “[...] para cultivar um saudável ceticismo, que evita a ‘agitação’ e promove a ‘consciência crítica’” (Nóvoa, 2004, p. 10), considerando aqui uma história ancorada em um estudo rigoroso do passado, porém nascida nos problemas do presente. Ademais, para o autor português, a história da educação é importante “*Para compreender a lógica das identidades múltiplas [...] através da qual se definem memórias e tradições, pertencas e filiações, crenças e solidariedades*” (Nóvoa, 2004, p. 10, grifo do autor).

Nessa perspectiva, a tese pressupõe uma correlação entre a história da educação e a história dos museus, respaldada nos estudos da educação em museus. Uma investigação que contribui com questionamentos para saber se os museus

estavam atentos para a educação e para as questões educativas que envolvem diferentes públicos, neste caso específico, que também circundam a arte.

Outro ponto importante refere-se ao ensino da arte nos museus, amalgamada à crítica de arte, conforme Robert William Ott (2003, p. 114) “A arte, ensinada no contexto das coleções dos museus, reflete os valores estéticos intrínsecos da obra de arte”, nessa confluência torna-se uma aliada aos processos de aprendizagem e pode ser compreendida como um meio de comunicação da sociedade contemporânea. Portanto, o “[...] museu, pelo ensino da crítica de arte, é um dos melhores lugares para selecionar os conteúdos de arte que levam ao conhecimento e ao entendimento” (Ott, 2003).

Ao oferecer espaço para encontros, palestras e cursos, por exemplo, possibilita o estudo da crítica. Nos museus, as obras originais apresentadas em suas galerias asseveram um poderoso impacto concernente à própria obra e tornam a educação em museus uma experiência única (Ott, 2003).

Destaco essas características atinentes aos estudos da tese, ao mesmo tempo em que faço uma analogia aos acontecimentos do MARGS, com o objetivo de aprofundar os conhecimentos de sua historiografia, compreender suas imbricações decorrentes.

Ana Carolina Gelmini de Faria (2017, p. 29) depreende que: “A construção da narrativa histórica da educação em museus é complexa, articulada e processual, envolvendo diversos agentes e agências que atuaram na defesa de uma educação de amplo acesso”. Por conseguinte, nesse momento me permito essa ressalva. No capítulo três, um dos assuntos destacados referiu-se ao espaço do MARGS, a conquista da sede definitiva no prédio histórico localizado no centro da capital. Retomo nesse tempo para citar a saída do diretor Luiz Inácio Medeiros em março de 1979¹⁹¹, bem como faço referência para a gestão subsequente, de Jader Siqueira, marcada por contestações que não só comprometeram a autonomia do MARGS em relação à SCDT, bem como, ocasionaram mudanças na direção do museu, destarte, o artista Jader Siqueira esteve na direção do MARGS de maio de 1979 a setembro de 1980¹⁹². Foi substituído por Roberto Valfredo Bicca Pimentel, que gerenciou o museu de

¹⁹¹ Vale lembrar, a gestão de Luiz Inácio Franco de Medeiros aconteceu de maio de 1975 a março de 1979.

¹⁹² Uma polêmica a respeito do acontecimento de uma exposição, ocasionou a interferência da SCDT e conseqüentemente aconteceu o pedido de demissão por parte do diretor Jader Siqueira.

outubro de 1980 até março de 1983 e assim, Evelyn Berg loschpe assumiu o MARGS em abril de 1983 até março de 1987, data final do recorte de tempo proposto para a tese.

Outrossim, é importante mencionar este como um período marcado por escritas nos jornais referentes a palestras, exposições, conversas com artistas, um programa de televisão e estratégias do museu para aproximar os públicos, assuntos narrados no encadeamento neste capítulo.

Todavia, a matéria intitulada *Não ao servilismo* (1980), destacou uma grande polêmica. Nesse escopo, o jornal lembrou o momento em que o MARGS transferiu-se para a sede definitiva, em outubro de 1978. O prédio histórico oferecia possibilidades de realização de antigos sonhos, sobretudo alusivos às organizações das mostras de acervo, permanentes e temporárias. Com a mudança, conforme a reportagem, o esperado seria o dinamismo da programação, pois o espaço deixava de ser um problema enfrentado nas antigas sedes provisórias, porém os entraves e as dificuldades prosseguiram, mesmo em menor grau, conforme meus argumentos no decorrer da escrita. Uma exposição, ou melhor, o seu cancelamento gerou intenso debate e desentendimentos entre a SCDT, a direção do MARGS e a comunidade artística representada pela AFL. Essa mostra estava acontecendo em vários museus brasileiros, denominada Destaques Hilton de Pinturas¹⁹³, patrocinada pela empresa Souza Cruz e foi cancelada pela SCDT (Não [...], 1980).

Vale explicar que dez artistas brasileiros receberam o prêmio Destaque Hilton de Pintura, ao serem considerados os melhores artistas da década de 1970, entre eles estavam Tomie Ohtake, Maria Leontina, Siron Franco, Carlos Bracher e o gaúcho Glauco Pinto de Moraes (Não [...], 1980).

O entendimento de ter acontecido uma desautorização por parte da SCDT, levou não somente ao pedido de demissão de Jader Siqueira, como causou controvérsias junto à classe artística e artistas com exposições agendadas para o MARGS naquele período, também desmarcaram suas participações. Nas palavras de Siqueira: “Trabalhei até o momento em que fui servidor; parei de trabalhar quando tentaram me tornar servil” (Não [...], 1980, p. 27).

¹⁹³ Para mais informações: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83171/destaque-hilton-de-pintura>.

Situo uma reflexão congregada ao anúncio *Roberto Pimentel assume direção do MARGS*. O professor Roberto Pimentel ocupou a direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, empossado pelo secretário Lauro Guimarães no gabinete da SCDT. O ato contou com a presença de Ado Malagoli, fundador e primeiro diretor do museu, do diretor do departamento de cultura Barbosa Lessa, do diretor da TV do Estado José Antônio Daudt, entre outros titulares de instituições culturais. O secretário Lauro Guimarães referiu-se a Roberto Pimentel como capacitado a realizar um trabalho integrado. Pimentel trabalhava na Galeria de Arte do Centro Comercial e como apresentador de TV, era mais conhecido como Tatata Pimentel (Roberto [...], 1980).

Por sua vez, a matéria *Demissão do diretor do MARGS provoca polêmicas* explicou a situação e como o assunto foi conduzido. Para o secretário Lauro Guimarães, as exposições não deveriam ter patrocinadores. Já o artista gaúcho, radicado no Rio de Janeiro, Glauco Pinto de Moraes, um dos premiados e participantes da exposição, escreveu um telegrama para Jader Siqueira, com seu posicionamento: “Apesar do absurdo da situação, não me surpreende nem a atitude da *Incultura oficial gaúcha*, subproduto do Esporte e do Turismo, nem tua atitude digna e independente” (Demissão [...], 1980, p. 11, grifo próprio) e concluiu com: “Meu abraço e toda solidariedade”¹⁹⁴.

Em nota intitulada *Coordenador da exposição Hilton esclarece a questão do MARGS* o jornalista da agência carioca que assessorava a exposição Destaques Hilton de Pinturas, Wallace D’Avilla teceu comentários a respeito da crise gerada com o cancelamento da mostra e seu apoio a Jader Siqueira, bem como aos artistas participantes da mostra (Coordenador [...], 1980).

Por sua vez, a AFL convocou uma assembleia com proposição de um Conselho Deliberativo do MARGS (Chico [...], 1980). No entendimento de que se fazia necessária uma comissão para apoio nas determinações dos assuntos culturais do museu, em oposição ao cancelamento de exposição pelo secretário da cultura, desporto e turismo do Estado (SCDT).

A jornalista Lourdes Eloy (1980), chamou para a discussão questões atinentes às decisões do MARGS, desde a sucessão de Luiz Inácio Medeiros, e a demissão de

¹⁹⁴ Na mesma página, as palavras escritas sobre as críticas ao secretário provavelmente influenciariam o planejamento da empresa Souza Cruz, interessada em ampliar o projeto e conforme dito na matéria, já estava em fases de pesquisas sobre grupos de artistas e sua importância nas artes plásticas do Brasil, a exemplo do Santa Helena e o Bernardelli, já citados nesta tese no capítulo 2. Nesse sentido, o Rio Grande do Sul ficaria de fora de mais um circuito de exposições (Demissão [...], 1980).

Siqueira. O que o museu estava fazendo com seu novo espaço? Entrementes, incluiu indagações sobre a coleção do museu, será que a formação do acervo deveria acontecer somente com doações dos artistas¹⁹⁵? Qual seria o papel do Estado e mais precisamente da SCDT?

Quem delibera assuntos referentes ao acervo, coleções, exposições e demais eventos dentro do MARGS? São, atualmente, esses assuntos resolvidos a nível de direção ou a nível de Secretaria? Por que essas decisões não ficam a cargo de um Conselho Deliberativo formado por especialistas em artes plásticas? (Eloy, 1980, p. 17).

Em consonância com a jornalista Eloy, a Associação Francisco Lisboa provocou¹⁹⁶ o debate *Chico Lisboa convoca assembleia e propõe Conselho do MARGS* (1980). Nesta reportagem foram pontuados assuntos pertinentes às ocorrências na administração do MARGS. Foi mencionado que pelos critérios museológicos, de conhecimento da AFL, a estrutura organizacional de um museu incluía no quesito administrativo, a constituição de um Conselho Deliberativo¹⁹⁷, composto por pessoas ligadas às artes e cuja função deveria ser de emitir pareceres técnicos tanto nas aquisições de obras, quanto nos eventos que porventura o museu viesse a assumir. Para tanto, uma assembleia geral ficou agendada para a discussão e debate destes temas (Chico [...], 1980).

Em outro momento, é oportuno também chamar a atenção para a matéria escrita por Décio Presser (1982a) *Associação de amigos do MARGS em breve começa a funcionar*. A ideia de uma associação de amigos já havia sido pontuada por Ado Malagoli em sua gestão, mas somente em 1982 aconteceu um consenso entre todos os envolvidos e a aprovação da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, através da direção do Departamento de Cultura. Segundo Presser: “Uma antiga aspiração do Museu de Arte do RGS está prestes a ser concretizada. Trata-se da Associação dos Amigos do MARGS, cujo anteprojeto dos estatutos foi aprovado numa

¹⁹⁵ Ao que consta não houve mais verbas significativas para compras de obras.

¹⁹⁶ Vale mencionar que em outras reportagens também foi dado destaque para a iniciativa da Chico Lisboa – AFL, pois a associação entendia que a crise caracterizada pela falta de verbas, bem como pela não representatividade dos setores culturais nos órgãos administrativos, estavam ligados aos fatos ocorridos recentemente na área da SCDT, com a demissão de Jader Siqueira. Nesse segundo encontro, foi constituída uma comissão provisória de coordenação do movimento de defesa da cultura gaúcha, formada pelos artistas plásticos Zorávia Bettiol e Jader Siqueira, o produtor teatral Sapiran Brito, o músico Celso Loureiro Chaves, o cineasta Rubens Bender e a arquiteta Enilda Ribeiro (Chico [...], 1980).

¹⁹⁷ Este conselho foi criado em 1983 e será explicitado posteriormente.

recente reunião” (Presser, 1982a, p. 18). Essa criação permitia ao MARGS uma atuação mais intensa com os públicos. Na reunião, acontecida no auditório do MARGS, além da aprovação dos estatutos foi eleita a primeira diretoria assim constituída: Presidente: Magdalena Lutzemberger; Vice: Alice Brueggemann; Conselho Fiscal: Roberto Pimentel (então diretor do MARGS), Luiz Inácio Franco de Medeiros e Maria Leda Macedo. O início das atividades dependia apenas do trâmite legal, ou seja, poderia iniciar as atividades após o registro dos estatutos¹⁹⁸ (Presser, 1982a).

Feitas essas considerações, retomo a questão da tese, para descrever as relações educativas e a comunicação com os públicos, ademais, considero importante o destaque desses acontecimentos acima descritos, pois a classe artística é considerada um público potencial do museu. Destarte, foram situações que envolveram a organização interna do MARGS e a criação da AAMARGS, influenciadores na elaboração de exposições e projetos educativos para aprimorar a recepção dos visitantes, a atuação da direção e funcionários.

¹⁹⁸ Os estatutos:

Art. 1º: A Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com sede e foro na cidade de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, é uma entidade civil, sem fins lucrativos, com duração ilimitada e tendo por objetivo apoiar as entidades afins do Museu.

Art. 2º: Para a realização de seus objetivos, a Associação dos Amigos do Museu de Arte admitirá sócios contribuintes e angariará recursos financeiros junto a entidades públicas e privadas e pessoas físicas.

Art. 3º: Podem ser sócios da AAMARGS pessoas físicas e jurídicas que contribuam mensalmente ou anualmente com a taxa que foi fixada por sua diretoria, e participarem, quando solicitadas, das programações que venham a ser planejadas.

Art. 4º: Caberá ao Presidente representar a AAMARGS civil e judicialmente.

Parágrafo único – Os sócios da AAMARGS não respondem subsidiariamente pelos compromissos assumidos pela entidade.

Art. 5º: A AAMARGS será dirigida por uma Diretoria composta de um Presidente, um Vice-Presidente, um Secretário e um Tesoureiro.

*1º - O Presidente e Vice-Presidente serão eleitos em Assembleia Geral da AAMARGS, e terão o mandato de dois anos, podendo ser reeleitos por mais um período.

*2º - Os demais cargos da Diretoria serão de livre escolha do Presidente.

Art. 6º: Haverá um Conselho Fiscal Integrado pelo Diretor do Museu de Arte e mais dois membros eleitos pela Assembleia Geral de sócios.

Art. 7º: Os membros da Diretoria e do Conselho Fiscal não serão remunerados pelo exercício de suas funções e a AAMARGS não distribuirá para eles prêmios, dividendos ou gratificações de qualquer natureza.

Art. 8º: A Assembleia Geral da AAMARGS se reunirá anualmente para aprovação das contas e nos anos pares fará eleição da Diretoria.

Art. 9º: A AAMARGS só poderá ser extinta em Assembleia Geral, por maioria absoluta, revertendo o seu patrimônio ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Art. 10º: Os organizadores da AAMARGS, após o registro destes estatutos, se reunirão para elaborar o regimento Interno, que resolverá os casos omissos e fixará as atribuições da Assembleia Geral, da Diretoria e do Conselho Fiscal, assim como os deveres e direitos dos Sócios (Presser, 1982a, p. 18).

Desse modo, pondero que este capítulo está reservado para os acontecimentos dos nos anos 1980, principalmente em referência às questões educativas do museu, a partir de suas exposições e atividades concernentes. Ao seguir este raciocínio, a organização difere do que já foi escrito nesta tese, sobretudo ao não ser estruturada como uma narrativa de tempo assinalada ano após ano, pois aqui os acontecimentos se entrecruzaram em uma amálgama.

Destarte, está subdividido para melhor compreensão dos leitores. Inicialmente apresento a primeira diretora oficial do MARGS, Evelyn Berg loschpe e logo após um destaque para a participação das mulheres nas artes plásticas; em seguida pontuo hipóteses referentes aos programas realizados com os públicos, incluindo o Projeto Encontros no Museu. Esta foi uma década de muitas comemorações, quais sejam, aniversário de 70 anos do prédio histórico, sede definitiva do museu; comemorações dos 25 e 30 anos de atividades do MARGS; assim como 45 anos de pintura de Ado Malagoli; 70 anos de vida dos artistas Vasco Prado e Iberê Camargo, com exposições organizadas pelo MARGS que impulsionaram visibilidade para outras regiões do país. Outrossim, os estudos indicaram as polêmicas circundantes nas gestões, como pontuadoras de seus dinamismos e asseveraram o papel educativo do museu, coadunadas a um museu reconhecido como formador de públicos.

4.1 Evelyn Berg loschpe – a primeira mulher na direção do MARGS

O recorte temporal desta tese abarca a primeira gestão feminina oficial do MARGS, com Evelyn Berg loschpe, iniciada em abril de 1983 até março de 1987. Também retira do silenciamento e da invisibilidade as agentes que fizeram parte desta historiografia, de modo a legitimar os protagonismos, principalmente no exemplo das mulheres já citadas nos capítulos 2 e 3. São exemplos, Christina Balbão, Teniza Spinelli, entre outras participantes do corpo funcional da instituição, Antonietta Barone e sua fundamental contribuição para a cultura e a educação em sua atuação na DAC SEC, conforme explicitado no subcapítulo 3.5.

Evelyn Berg loschpe foi a primeira mulher a assumir a gestão do museu oficialmente, pois é preciso considerar o depoimento de Christina Balbão (2005b), no qual sublinhou as mudanças ocorridas na sucessão de diretores e mencionou um triunvirato de mulheres, formado por Christina Balbão, Almerinda Verissimo e Vera Miriam Scherer (conforme citado no capítulo 3 desta tese, sem data explicitada). Estas

assumiram a direção do MARGS por ocasião de uma viagem do então diretor Francisco Stockinger. Mais um momento a ser destacado, aconteceu com a saída do diretor Luiz Inácio Medeiros para assumir outro cargo¹⁹⁹, Medeiros deixou Magdalena Lutzenberger²⁰⁰ como diretora, porém, por problemas pessoais ela precisou se afastar, e o cargo foi dividido entre Jader Siqueira no turno da manhã e Plínio Bernhardt no turno da tarde, até o momento em que Jader Siqueira assumiu integralmente (Os difíceis [...], 1979).

O protagonismo das mulheres vinha acontecendo há bastante tempo, porém ainda é necessário pontuar seus nomes na historiografia. Gomes e Lopes (2018) citaram Heloísa Alberto Torres²⁰¹ como a primeira mulher a assumir a direção do Museu Nacional no Rio de Janeiro, de 1938 a 1955, bem como a primeira mulher a ingressar como professora no museu, e já havia sido vice-diretora da instituição no ano de 1936. Torres, em carta para Rodrigo Melo Franco de Andrade²⁰², contrapôs o anteprojeto de Mário de Andrade²⁰³ no contexto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (citado no capítulo 2 da tese). Ao expor sua discordância em relação à proposta, Torres defendeu o Museu Nacional como um local de produção de conhecimento e ciência²⁰⁴.

Outros nomes já citados nesta tese, merecem também referência neste momento, a exemplo de Bertha Lutz, com seu trabalho no Museu Histórico Nacional e Lygia Martins Costa, no MNBA e no IPHAN. Para Lopes (2008, p. 74) “Bertha Lutz

¹⁹⁹ Coordenador da Junta Comercial.

²⁰⁰ Faço uma observação a respeito de Magdalena Lutzenberger, que já trabalhava no MARGS e pode ter assumido a direção a convite de Medeiros. Porém, também encontrei citado o nome de sua irmã, a artista plástica e professora de História da Arte, Rose Lutzenberger (Os difíceis [...], 1979).

²⁰¹ Heloisa Alberto Torres ingressou no Museu Nacional, em 1918, como estagiária de Roquette-Pinto (Gomes; Lopes, 2018).

²⁰² Jornalista e advogado, na administração pública foi chefe de gabinete do ministro dos Negócios da Educação e Saúde Pública. Amigo de Mário de Andrade e outros artistas de destaque na época, Rodrigo se identificou com o movimento modernista de 1922. Após aprovação da Sphan, assumiu a direção oficialmente em 1937 e durante 30 anos dedicou-se à preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. A partir daí, a proteção dos bens patrimoniais do país passou a ser sua atividade principal, deixando em segundo plano a literatura, o jornalismo e a advocacia. Para saber mais, acesse: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>.

²⁰³ Mário de Andrade elaborou um anteprojeto para o futuro Serviço do Patrimônio Sphan a pedido do ministro da Educação e Saúde à época, Gustavo Capanema (Gomes; Lopes, 2018; Calabre, 2009; Lourenço, 1999).

²⁰⁴ “Heloisa Alberto Torres discordava veementemente de que as coleções científicas do Museu Nacional se transformassem em coleções de arte, caso fossem submetidas ao novo Sphan” (Gomes; Lopes, 2018, p. 90, grifos no original).

foi uma das mulheres de sua geração que desfrutaram de incontestável autoridade política e científica”.

Outrossim, investigar as contribuições dessas agentes na produção de discursos científicos, educativos e culturais em conformação a seus trabalhos realizados no campo dos museus e da educação, aqui acrescento da arte, apontam para a proposição de uma escrita historiográfica (Barbosa; Faria, 2023; Brulon, 2019). Esses estudos ao mesmo tempo em que oportunizam a visibilidade para as mulheres, impulsionam análises da categoria de gênero, estas que valorizaram por muito tempo uma posição hierárquica de autorias masculinas.

Intenciono a construção de uma narrativa histórica, pontuada pelo desenvolvimento de pesquisas que promovam o estudo de uma história protagonizada por mulheres. Nesse exercício estão imbricadas questões, quais sejam, como a atuação dessas mulheres foi registrada? Esses registros denotam a invisibilidade e o silenciamento a que foram submetidas? Nesta acepção, é possível mencionar os estudos e apontamentos indicativos de uma proposição de escrita impulsionada pela validação do discurso feminino. Conforme Leandro Lunz (2018, p. 58) no “[...] final da década de 1970 e início dos anos de 1980, as tensões advindas das particularidades de cada segmento tornaram-se cada vez mais latentes, desfazendo a ‘História da Mulher’ em ‘História das Mulheres’”.

O autor assinalou o campo histórico expandido para os estudos sobre as mulheres e referiu-se ao momento no qual “A História das Mulheres passou a estudar as mais diversas formas de ser mulher, superando o primeiro momento de unificação enquanto categoria feminina e diversificando o campo de estudos acerca da feminilidade na história” (Lunz, 2018, p. 58)²⁰⁵. Essa mirada possibilita sobretudo, novas possibilidades para a escrita.

Nesse escopo, os registros do ano de 1983 iniciaram com manchetes nos jornais atinentes à mudança de direção no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Na matéria intitulada: *Evelyn Berg é a nova diretora do MARGS*, o Secretário de Educação João Pradel de Azevedo e o subsecretário de Cultura Paulo Amorim, empossaram a jornalista, colaboradora de Zero Hora e editora do boletim da

²⁰⁵ “As décadas de 1970 e 1980 foram de grande importância para a incorporação das mulheres na produção historiográfica ao colocar em discussão a visão homogênea do ‘Homem Universal’. Não obstante, deve-se destacar que essas novas abordagens não romperam totalmente com o silêncio que teimava em rodear os estudos sobre as mulheres” (Lunz, 2018, p. 58).

Associação Chico Lisboa, Evelyn Berg loschpe, como a primeira mulher a ocupar oficialmente o cargo de direção do MARGS (Evelyn [...], 1983b).

Ao assumir, loschpe fixou três passos iniciais para a sua gestão, quais sejam, inicialmente colocar o prédio do museu em condições físicas de funcionamento, pois um dos torreões estava ameaçado de desabamento e existiam problemas nas instalações elétricas e hidráulicas, assim como a prevenção de incêndio não era adequada. Em segundo lugar pretendia “trazer o museu para o coração do gaúcho”, para tanto ambicionava uma programação variada, de interesse de públicos diversos. Para o terceiro ponto almejava transformar o MARGS em um centro permanente de informação e formação, a partir de uma educação continuada, com a organização de cursos e a realização de parcerias com escolas no objetivo de chegar nos diversos níveis e em todas as idades. Evelyn compreendia o museu “como memória e como centro de experimentação”. Essa ideia, significava a realização de um trabalho para além da preservação e divulgação das obras consagradas, com a abertura do museu para as manifestações artísticas que não encontravam apoio de galerias, por não serem comerciais. Destarte, loschpe pontuou pretensões de dirigir o museu em diálogo com a comunidade artística, a quem agradeceu o amplo apoio de sua indicação para o cargo (Evelyn [...], 1983b).

Já na manchete *Evelyn, a nova diretora do MARGS* (1983a), Evelyn Berg loschpe assumiu a direção do museu consciente do desafio e das atribuições de levar a cultura para parcelas cada vez mais populares. Seu interesse por arte já era antigo, nascido no meio familiar a partir da convivência, e se intensificou, conforme suas palavras, “[...] em função de visitas a museus, em todas as minhas viagens. Possivelmente tomou maior vulto durante o curso secundário no Aplicação, onde a parte humanística e a postura crítica sempre foram muito valorizadas” (Evelyn [...], 1983a).

A diretora assumiu consciente dos seus desafios e seus objetivos de levar a arte e a cultura para a população. Na vontade de dar continuidade ao trabalho das gestões anteriores, tinha o intento de tornar o museu mais presente na vida das pessoas da capital e do interior do estado. No que dizia respeito à relevância da cultura em relação ao momento no qual assumia a direção, Evelyn loschpe afirmou: “Qualquer plano de ação necessita de pessoas capazes, mas não é mais momento de elaborar programas elitistas, dirigidos a uma minoria. Nenhuma crise justifica o abandono da cultura, que está na base do crescimento social” (Evelyn [...], 1983a). Ao

ser questionada pelos jornalistas sobre ser a primeira mulher a ocupar o cargo, Ioschpe manifestou seu entendimento de que as mulheres ainda estavam tímidas e isso seria uma herança de tempos passados, aliada a muita discriminação, porém o mais curioso era a equipe de assessoria do MARGS, que já estava composta quase exclusivamente por mulheres (Evelyn [...], 1983a).

Nesse escopo, conforme a jornalista Célia Ribeiro (1983), a posse de Evelyn Berg Ioschpe, a primeira mulher a assumir a direção do Margs, foi considerada um marco para a liderança das mulheres. Ribeiro também destacou o aumento do número de marchands de galerias e o predomínio de mulheres na produção de arte. Casada e mãe de dois filhos, a diretora assumiu com a certeza de que haveria algumas limitações em seus horários de trabalho devido às idades de 7 e 8 anos dos seus filhos, porém seus planos já abarcavam conciliações para suas novas atribuições. Tendo sido assessora de imprensa das Sras. Ecléia Guazzelli e Mirian Gonçalves de Souza, este não seria o primeiro cargo em função pública.

Ao chegar para a posse, com o esposo Daniel Ioschpe, Evelyn encontrou um grupo de mulheres à sua espera: Elisabeth Berg e Janeta Ioschpe, parentes mais próximas, a professora Isolda Paes e um grupo de artistas. Liana Timm, presidente da AFL leu uma mensagem na qual expressou a satisfação da classe por esta escolha, a diretora agradeceu em poucas palavras e Zorávia Bettiol com as demais mulheres, ofereceram-lhe flores. Naquele momento uma das mais antigas funcionárias, Nair da Silva Carvalho, anunciou que no museu não havia vasos para flores. Portanto, na primeira vez que uma mulher ocupou oficialmente o gabinete da direção, as flores recebidas foram levadas para a sua residência. Conforme a jornalista Célia Ribeiro, a nova diretora fez questão de agradecer e oferecer um café aos presentes (Ribeiro, 1983).

Evelyn Ioschpe lembrou a contribuição da ceramista Maria Anita Linck para sua formação cultural, como orientadora de artes no Colégio de Aplicação (no ginásio). Em suas lembranças, recordou que muito cedo conheceu arte por influência de seu pai, que a levou ao ateliê do pintor João Fahrion para fazer seu retrato ainda garota. Após sua posse, Ioschpe visitou a casa de sua mãe e na biblioteca deixada por seu pai Kurt Berg, encontrou uma série de livros sobre museus, muito importantes para serem lidos naquele momento (Ribeiro, 1983).

O museu tinha na direção uma mulher criativa, com experiência de trabalho como assessora de imprensa em dois governos. Sua primeira viagem aos Estados

Unidos sozinho foi aos nove anos e depois disso visitou países da Europa e América Latina, isso lhe outorgava uma boa vivência no conhecimento, inclusive de museus. Sua opinião sobre os museus em relação à realidade brasileira: “Não há mais condições de um museu, em qualquer parte do mundo, fazer um novo acervo. Hoje a preocupação principal é de vitalizar a comunidade artística, criando uma programação dinâmica” (Ribeiro, 1983). A diretora intencionava rever o programa elaborado na gestão de Luiz Inácio Medeiros para continuar a levar a arte até as indústrias. Nessa conformação citou o maestro Eleazar de Carvalho e sua proposta para realizar concertos de música barroca com a OSPA, nos espaços do museu. Cineastas gaúchos também estiveram no MARGS na primeira manhã de trabalho da diretora para tratar de projetos, pois segundo Evelyn Ioschpe, nada melhor do que gravar a memória dos nossos artistas, cinema e museu em parceria (Ribeiro, 1983).

É oportuno dizer que o estímulo maior foi do seu filho de sete anos, Gustavo ao saber com sua irmã Debora sobre o novo cargo de Evelyn, falou bem contente: – “Que bom, então minha aula vai poder ir lá para ver os quadros...” (Ribeiro, 1983). Uma fala que muito contribuiu às ideias de Evelyn, sobre a presença das crianças como imprescindíveis para a dinâmica que o mundo atual impunha aos museus. Destarte, a diretora primeiramente pretendia dedicar os primeiros dias para ouvir os cinquenta funcionários da casa como forma de saber mais sobre o dia a dia do museu, nesse sentido não manifestou-se sobre assuntos polêmicos que envolviam problemas econômicos (Ribeiro, 1983).

Uma nota de primeira mão, mencionou guias especializados para acompanhar os visitantes no MARGS, a exemplo de experiências em países europeus e nos Estados Unidos. O objetivo conforme Evelyn Ioschpe, era de propiciar uma experiência estética mais desenvolvida e explorada para os visitantes do MARGS (De primeira [...], 1983), esse assunto será melhor descrito no decorrer da tese.

Para a jornalista Lea Therezia (1983), a experiência artística vivenciada desde a infância de Ioschpe, nortearia seus projetos de levar arte até as escolas e ao mesmo tempo trazer as escolas até o museu, pois “[...] expondo as pessoas à experiência artística elas despertam para sua valorização. E quanto antes iniciar, mais completa será” (Therezia, 1983, p. 28). Evelyn Ioschpe tinha um trabalho reconhecido como jornalista e boa atuação no meio cultural, naquele momento recebeu amplo apoio da classe artística, que esperava atividades intensas para o dia a dia do museu (Bons [...], 1983).

Outrossim, Evelyn Ioschpe participou do VIII Congresso Nacional de Museus em Brasília, com abertura realizada pelo secretário de Cultura do MEC, Marcus Vinícius Villaça, representante do Ministério da Educação e Cultura, professora Isis Passarinho, presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal, Guido Mondin. O senador Marco Maciel, ressaltou a missão educacional e cívica dos museus. No congresso foi lançado o Programa Nacional de Museus (PMN), o professor Rui Mourão ficou responsável pelo programa (A respeito [...], 1983; Programa [...], 1983).

De volta a Porto Alegre, a diretora recebeu no MARGS o Secretário da Educação e Cultura, professor João Pradel de Azevedo e o Subsecretário de Cultura, Paulo Amorim. Evelyn Ioschpe explicou-lhes sobre as atividades que estavam sendo realizadas em sua gestão, bem como entregou suas propostas de ação para o museu. O destaque foi a ênfase e o propósito de compreender o museu como um equipamento de educação e um núcleo de representação cultural que a comunidade dispunha para divulgação da arte. As ações estavam pautadas na ampliação do contato do MARGS com todos os segmentos da comunidade gaúcha e na recuperação do seu espaço físico; bem como a uma atuação conjunta com a Secretaria do Estado do Trabalho e Ação Social. Os secretários tomaram conhecimento dos reparos necessários e readaptações que o prédio histórico precisava, já que estava prestes a completar 70 anos da data de sua construção. Para Evelyn Ioschpe esta era uma necessidade urgente para assegurar um trabalho com bases sólidas, com objetivos de enriquecer a realidade cultural e educacional do Estado (Em visita [...], 1983).

A jornalista Sibila Rocha (1983a) escreveu as matérias intituladas *Elas no poder. As mulheres de confiança do governador e Evelyn Berg, a diretora do Margs*. Em suas indagações questionou, seriam sinais dos tempos modernos os espaços conquistados por mulheres? Na reportagem não havia resposta, porém a equipe de assessoramento do governo Jair Soares era composta por mulheres em diversos cargos considerados pontos-chave. Cada uma delas com suas responsabilidades e êxito nos empreendimentos estaduais, a saber, Colorinda Sordi, Evelyn Berg, Dercy Furtado, Lia Haag e dona Dionéa Soares. Na verdade elas faziam parte de uma equipe, e sob seus comandos várias decisões estavam sendo tomadas. Nesse sentido, os tempos mudaram, pois as mulheres estavam capacitadas para assumir cargos de chefia, bem como nesse mesmo tempo, não abriam mão de direitos de

igualdade. “Ou seja, nem privilégios, nem discriminações pelo fato de ser mulher” (Rocha, 1983a, p. 18).

Referente ao MARGS, se no passado somente homens foram responsáveis pelo comando da instituição, a partir daquele ano (1983), um espaço foi aberto para as mulheres e Evelyn Ioschpe assumiu a direção. Em suas palavras: “Finalmente, a mulher assumir um cargo de chefia ainda representa uma exceção no nosso mundo e, conseqüentemente, é uma vitória – mesmo que minúscula – de anos de luta por direitos iguais” (Rocha, 1983b, p. 18).

Mesmo com essa conquista, havia o entendimento da existência de um padrão cultural ainda vigente que nem sempre permitia os cargos de chefia femininos. Ao assumir, Ioschpe acreditava na sua capacidade de vencer obstáculos, com tranquilidade tomava suas decisões para os posicionamentos na condução do museu. A jornalista Sibila Rocha (1983b) citou um acontecimento de superação, pois em uma determinada vernissage, um momento de abertura da exposição que não era comum acontecerem pronunciamentos, mas alguém²⁰⁶ considerou oportuno e levou um discurso elaborado, sendo assim, em resposta Ioschpe precisou dizer algumas palavras de improviso – “A princípio – conta – fiquei um pouco tensa. Mas logo assumi o desafio e enfrentei a parada” (Rocha, 1983b). Independentemente de possíveis situações como a descrita acima, Evelyn Ioschpe pontuou seu trabalho com segurança, e assumiu suas proposições, entre elas de levar até o governador uma solicitação para a reforma do torreão encontrado em precárias condições.

A diretora acreditava na existência de muitas dificuldades para todas as mulheres, no seu caso, como esposa e mãe de dois filhos, conciliar as tarefas era seu maior desafio, mas admitiu que aos 34 anos conseguiu essa proeza ao acreditar que: “Na verdade, tu tens que estar sempre dividindo e repartindo o teu tempo. Para solucionar este problema, só tem uma saída: ser organizada. [...] Nós, mulheres, temos latente uma capacidade muito grande” (Rocha, 1983b, p. 18).

A partir dessa premissa, Evelyn Ioschpe realizou uma pesquisa sobre a participação das mulheres nas artes plásticas e constatou dados significativos. Em primeiro lugar, destacou a produção de artistas gaúchas, as primeiras artistas foram reveladas em 1938, com a criação da AFL e naquele ano foi realizada uma mostra feminina. Nos estudos da história da arte, Ioschpe declarou: “Nos séculos XV e XVI,

²⁰⁶ Não foi especificada quem era a pessoa, nem se era homem ou mulher.

as mulheres eram excluídas das academias, e só vieram a trabalhar com modelo vivo no fim do século XIX” (Ioschpe, 1983a). Prosseguiu concluindo que o machismo característico dos gaúchos não impediu as mulheres desempenhassem seus trabalhos nos anos 1960.

Alicerçada em sua pesquisa Evelyn Ioschpe questionou a participação feminina nos movimentos artísticos e descobriu o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque com apenas 9% de obras de artistas mulheres participantes das cinco mil exposições organizadas e, apenas cinco mostras individuais com obras feitas por mulheres (Ioschpe, 1983a). Nesse sentido, Ioschpe considerou o MARGS privilegiado, pois uma quarta parte de seu acervo era constituída por nomes femininos e as exposições individuais já realizadas atingiam 35% do total. Nas suas palavras havia uma força crescente no trabalho artístico feminino no sul do Brasil, a qual extrapolava um abismo temporal e formativo.

Uma exposição organizada reuniu 43 artistas gaúchas e, mesmo muitas sem residir mais no Rio Grande do Sul, participaram da comprovação da produção e da qualidade do trabalho feminino no sul. Nesta perspectiva a direção do MARGS, com Evelyn Ioschpe, Liana Timm com a AFL, promoveram o II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais em parceria com a Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais e o apoio da Secretaria Estadual da Educação e Cultura, evento acontecido no ano anterior na cidade do Rio de Janeiro, contou com o empenho dessas mulheres para ser realizado em Porto Alegre (Ioschpe, 1983a).

A tese pressupõe evidenciar as questões educativas atinentes às atividades realizadas pelo MARGS, porém, justifico outro ponto importante na gestão de Ioschpe, com a manchete intitulada *Toma posse Conselho Consultivo do MARGS*, publicada no jornal Zero Hora, pois este era um apelo da comunidade artística há algum tempo. Destarte, no auditório do MARGS tomaram posse os membros do Conselho Consultivo do MARGS. Presidido pela diretora Evelyn Berg Ioschpe, Ado Malagoli e Mário Giardellin. Do Conselho Estadual de Cultura, Rui Carlos Ostermann; da Comissão de Educação e Cultura da Assembleia Legislativa, Rubens Galant Costa Cabral. Romanita Disconzi Martins, do Instituto de Artes da UFRGS; Liana Timm e Vera Chaves Barcellos, da Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa; Renata Rubim e Ronete Langer Magrisso, do Centro Gaúcho de Tapeçaria; Marlies Ritter, da Associação de Ceramistas; Henrique Radonasky e Irma Koliver, da Associação de

Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Estado; Roberto Silveira e Marisa Soibermann, das Galerias de Arte (Toma [...], 1983).

Ao iniciar o trabalho, o conselho considerou o MARGS um importante equipamento de educação, bem como organizou os trâmites para estabelecer uma política cultural para os artistas gaúchos, sem deixar de lado os nacionais e estrangeiros, com considerações ao universo artístico e o sistema da arte. Nesse contexto, os membros pensaram em promover um assessoramento para a criação de um espaço destinado ao artista jovem, bem como para estimular talentos emergentes com a criação de cursos a serem realizados no MARGS (Toma [...], 1983). Vale acrescentar que também caberia ao conselho participar das definições internas que diziam respeito ao regimento do museu e sua filosofia de ação, atender assuntos atinentes ao acervo, programas de cursos, definições de exposições. Já havia uma comissão presidida por Ado Malagoli que cuidava do recebimento das doações e tombamento das peças e naquele momento se expandia (Toma [...], 1983).

No exercício de ampliar seu conhecimento, Evelyn Berg loschpe (1983b) visitou a Bienal de São Paulo e, no retorno escreveu a nota *Duplo espanto*. Em seu depoimento sobre a experiência na grande mostra de arte, pontuou características diferentes das que os públicos estão acostumados nos museus. Vale mencionar as bienais como mostras de arte contemporânea que intentam mostrar além de obras não tradicionais, também suportes não convencionais. loschpe observou a exposição e os públicos e percebeu que estes ficavam impactados ao visualizarem uma arte não mercadológica e com trabalhos em computador, videofone, videotexto, holografias, entre outros, sem os tradicionais tela e papel. Evelyn loschpe não citou os nomes dos artistas, mas seu impacto na apreciação estava em comunhão a outros espectadores, no meu entendimento, por suas observações. Vislumbrou obras instigantes com convites para a participação dos públicos em tocar e também repensar os códigos convencionais já conhecidos, pois levavam a vários questionamentos (loschpe, 1983b).

Esse processo de apreciação de obras e públicos prosseguiu em outros espaços culturais de São Paulo. Todos com enorme audiência de visitantes e com uma arte mais comportada, conforme loschpe, sobretudo passou-lhe a ideia de que as pessoas gostavam de consumir o que já estava decodificado, ou seja, com suportes já conhecidos e mais convencionais, a exemplo de pinturas em telas. No MASP, percebeu um público aliviado, como se só precisassem observar, sentir as obras sem

ter que compreender algo tão questionador ou inovador como na mostra da bienal (Ioschpe, 1983b). Nas minhas indagações, penso se é possível questionar se estas observações dirigidas a outros espectadores, não seriam para ela mesma? Também fica o questionamento, como os públicos olham para a arte, seja em suportes conhecidos ou inovadores para cada época? Os museus estavam atentos para essas diferentes percepções?

Outrossim, os documentos revelaram o ano de 1983 marcado pela posse da primeira diretora mulher no MARGS, mas é necessário lembrar da atuação de outras mulheres na instituição, estas que já foram mencionadas na tese e que seguiram com seu trabalho em diferentes núcleos. Nessa esteira de pensamento, uma exposição foi organizada pelo setor de Promoções Culturais da Delegacia de Educação. O registro *Em novembro nova coetânea de arte dos professores*, destacou os 34 selecionados dos 51 professores inscritos, com 80 trabalhos a serem expostos. O júri foi composto por Mabel Leal Vieira e Teniza Spinelli, funcionárias do Museu de Arte do Rio Grande do Sul; Ana Isabel de Castro Lovatto e Vera Wildner, do Centro Municipal de Cultura; Bernardete Apes de Camargo da 1º DE sob a coordenação de Vera Agostini (Em novembro [...], 1983).

Dinamismo e competência foram atribuídos à Evelyn Berg Ioschpe em sua gestão, pois o MARGS havia recebido muitas promoções e mostrou seu lado vivo. Levou os públicos para dentro do museu através de concertos da OSPA, exposições de arte, conferências e debates com grandes artistas e pesquisadores. Evelyn cumpriu o que disse ao assumir: “O museu tem que ser vivo. Temos que trazer o povo até aqui e levar a arte até ele” (Destaque [...], 1983, p. 7). Na mesma nota, uma referência a um encontro de artistas plásticos ocorrido no MARGS, considerado um evento significativo para nortear as decisões para o próximo ano.

Por sua vez, a reportagem escrita pela jornalista e crítica de arte Angélica de Moraes (1983) pontuou o panorama artístico de Porto Alegre, marcado por uma programação de alto nível, na qual os públicos tiveram oportunidades de ver um expressivo aumento da qualidade no calendário das exposições. O ano iniciou com a mostra Arte Gaúcha Hoje, considerada uma seleção dos melhores artistas no MARGS, expostos no museu com itinerância para várias cidades do interior do Estado. Nessa postura Moraes, (1983), salientou a quantidade de exposições até mesmo realizadas nos meses de novembro e dezembro, tempo geralmente dedicado para coletivas de Natal ou mostras pouco estruturadas.

Uma matéria intitulada *Museus por que não?* discorreu sobre a falta de programações para públicos específicos, ou seja, embora não tenha ainda um planejamento dirigido para crianças, os museus podem ser uma alternativa diferente e atrativa, porque ainda não fazem parte do cotidiano infantil. Nesse sentido, ir aos museus poderia instigar a curiosidade e apontar para novas descobertas, enquanto se divertiam. Porto Alegre oferecia diversas possibilidades e entre as sugestões estavam as dicas para um passeio ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Museus [...], 1983). Ao seguir este raciocínio Roberto W. Ott (2003, p. 123), menciona a importância da exposição para os públicos, sejam crianças ou adultos, pois frente às obras originais “[...] essas desafiam seu poder de observação e oferecem conhecimento que os habilita para esforços criativos posteriores”. É possível aqui fazer uma relação com os dizeres de Evelyn Ioschpe, descritos acima, atinentes às suas observações de distintas mostras na Bienal de São Paulo e no MASP, ambas provocaram sua fruição, cada uma com características peculiares.

Já Angélica de Moraes (1983) destacou a exposição de Maria Tomaselli, realizada no mês de maio, quando incentivou uma relação com as crianças, pois a artista em suas gravuras e pinturas mostrou descobertas do mundo infantil e da temática indígena. Foram promovidas palestras denominadas Encontros no Museu, mesmo que conforme a jornalista, tenham acontecido em horário elitista, conseguiram aproximar os públicos das obras. Além disso, no mesmo mês, ocorreu uma palestra sobre Gravura em Metal do Século XV ao XIX, com o coordenador do gabinete de gravura do Museu Nacional de Belas Artes, Carlos Martins.

Sobre os eventos, um aconteceu em setembro no Centro Municipal de Cultura, quando o Curso de Especialização em Artes Plásticas da PUC promoveu o I Encontro de Teóricos e Arte Educadores no RS, uma iniciativa que merecia ter sequência e que demarcou uma atuação mais direta da crítica acadêmica no circuito de artes. O segundo foi em novembro, no MARGS, II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais Enapp, uma semana de intensa troca de informações e palestras substanciais de artistas, críticos e marchands. Entre os pontos altos do II Enapp²⁰⁷ estavam as palestras de Aracy Amaral, crítica de arte e diretora do MAC USP, do

²⁰⁷ “O II Enapp, uma importante promoção do Margs e Associação Chico Lisboa, teve mais acertos que erros. Mas um deles é imperdoável: foi deixado de lado o debate das questões específicas da categoria como se a justa remuneração pelo trabalho artístico e regulamentação das relações entre artistas e mercado não significasse a própria base para que a produção seja possível. Ou artista não paga conta? Até parece” (Moraes, 1983, p. 5).

marchand carioca Thomas Cohn e dos artistas Luis Paulo Baravelli, Raul Cordula e Vera Chaves Barcellos (Moraes, 1983).

Por sua vez, Paulo Gasparotto (1985) escreveu sobre a trajetória profissional de Ioschpe, iniciada como jornalista, com formação nas áreas de Ciências Sociais e Letras, ligada a todos os tipos de manifestação artística, principalmente às atividades relacionadas à literatura que canalizam para a produção de livros de arte. Colecionadora de obras de arte, com a crença na competência da mulher na produção artística, considerava inegável o fato de que a história da humanidade fosse uma história masculina.

Em entrevista, Gasparotto (1985) questionou Ioschpe sobre a arte ser elitista. A diretora admitia não ser somente o Brasil a ter esse ponto de vista, de pensar a arte para um grupo seletivo. Outrossim, havia um trabalho para deselitizar, porque ao acreditar na arte como forma de comunicação, esta deveria chegar aos mais diversos públicos. Ioschpe acreditava que a arte poderia ser inteligível para qualquer pessoa com sensibilidade. Outra indagação foi referente aos projetos do MARGS para a deselitização da arte. Evelyn Ioschpe pontuou 3 programas em parceria com a SEC:

[...] nós recebemos a visita de alunos das escolas, como parte da atividade curricular. Já para aquelas que tem dificuldade de acesso ao Margs, temos o projeto “O artista vai à escola”: 20 gravuras de um artista ficam em determinado grupo escolar durante um mês, e posteriormente o artista vai ao local para conversar com os alunos. Ainda, o museu promove visitas, onde a escola vem ao Margs guiada pelo artista: as crianças são conduzidas por alguém que já conhece as obras. Além disso, o Margs tem desenvolvido um trabalho com a Orquestra de Câmara da OSPA – Música no Museu – todo domingo, aberto a um público mais amplo. Visando públicos mais específicos, na área artística, temos projetos para estudiosos, como o Encontro no Museu, um espaço aberto para o artista debater sua obra, além de cursos de História da Arte, Desenho, Escultura (Gasparotto, 1985, p. 13).

O jornalista perguntou sobre a função social da arte e a resposta adveio da experiência, segundo Ioschpe as pessoas não vivem sem arte. Nesse sentido, independentemente de críticas sociais e de não ser mais tão politizada como nos anos 1960, por exemplo, a função social da arte permite o exercício da cidadania, mesmo sem apontar um conteúdo político, faz parte de um momento histórico e social. Os anos 1960 foram de efervescência com o Cinema Novo e o Teatro de Arena. Não obstante, Ioschpe citou sua viagem recente para a Europa e sinalizou sua emoção ao ver o número de visitantes nos museus. A viagem aconteceu para participar da Conferência Internacional sobre Educação e Museus, em Barcelona. Nesse encontro,

o tema debatido foi justamente de apresentar arte moderna para as pessoas que não conhecem – o assunto girou em torno de como levar o público infante juvenil aos museus (Gasparotto, 1985).

A questão de como Evelyn Ioschpe conciliava as atividades profissionais com a vida familiar, demonstrou a posição da diretora de manter-se em equilíbrio. A preocupação com os filhos, na formação e nas atividades do dia a dia, estavam engajadas aos compromissos profissionais, no objetivo de, ao criar uma sintonia, promover o envolvimento dos filhos com suas atribuições. E as férias eram dedicadas para a família (Gasparotto, 1985).

A partir dessas considerações, é digno de nota pontuar a quantidade de públicos para o museu ainda no primeiro ano da gestão de Ioschpe (1983), nessa direção, a manchete intitulada *Margs: mais de cem mil visitantes este ano*, sinalizou os fatos (MARGS [...], 1983). Demonstrou uma reorganização dos núcleos internos²⁰⁸ do MARGS em parcerias e muitas atividades, com mostras temporárias, a retomada do Projeto Museu Extramuros²⁰⁹ e o Projeto Música no Museu²¹⁰.

Na confluência destes projetos, foram realizadas projeções de audiovisuais sobre artistas plásticos gaúchos e filmes de curta metragem. Uma parceria com a subsecretaria da SEC, estruturou o projeto Vamos Pintar e Bordar na Praça da Alfândega, concomitantemente à semana da criança, acontecimento transformado em projeto piloto para ser desenvolvido no ano seguinte com crianças e adolescentes, no MARGS (MARGS [...], 1983).

Da mesma forma, a matéria *Realizações do MARGS em 1983* nomeou as atividades e evidenciou o modo de organização das exposições, com ênfase para a área do acervo em uma dinamização da organização dos quadros. Além disso, a proposta da escolha de uma obra para destaque mensal, acompanhada de um estudo crítico e documental, para conhecimento dos públicos, impulsionou a aprendizagem (Realizações [...], 1983).

²⁰⁸ Seus núcleos de Acervo, Administração, Promoções e Comunicação, Documentação e Pesquisa, e Galeria, realizaram 41 exposições temporárias de produção gaúcha e nacional (MARGS [...], 1983).

²⁰⁹ Realizado em indústrias e centros sociais de Porto Alegre e Região Metropolitana e no Centro Administrativo do Estado, com uma mostra itinerante pelo interior do Estado (MARGS [...], 1983).

²¹⁰ O Projeto Música no Museu, com cinco concertos da OSPA sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho; mais dois concertos com o Conjunto de Câmara de Porto Alegre, sob a coordenação de Marlene Goidanich; Jovens Violinistas em Concerto (Método Suzuki); um concerto da Orquestra de Cordas 25 de Julho e uma apresentação de Terra Companhia de Dança (MARGS [...], 1983).

Dito isso, cito Brulon (2019), quando pontuou os primeiros programas para a formação de profissionais, na história do campo museal, especialmente nas primeiras duas décadas do século XX. Os estudos tinham a proposição de formar assistentes para atuar nos museus, no sentido de que as jovens mulheres frequentadoras das aulas, pudessem ser habilitadas para a realização de funções básicas. Essas considerações são pertinentes para refletir sobre as características dos cursos atravessados pelo empenho das mulheres aqui citadas, tornando-as partícipes da historiografia dos museus e aqui acrescento, da arte.

Com estas ponderações descritas, apresento momentos nos quais mais mulheres encontraram uma forma de serem protagonistas com suas obras no espaço museal, ademais, é considerado oportuno destacar o trabalho da direção do museu em relação à pesquisa sobre a participação das mulheres no sistema da arte.

4.1.1 Atividades do MARGS destacam a participação das mulheres nas artes plásticas

O MARGS na gestão de Evelyn Berg loschpe, diversificou suas atividades nos espaços expositivos e com isso buscou expandir sua audiência. Vale citar a concepção do Projeto Música no Museu com apresentações musicais da OSPA²¹¹, como integrante aos planejamentos. O Projeto Encontros no Museu foi um dos programas consubstanciado pela organização de palestras com artistas, críticos ou pesquisadores, acompanhados, muitas vezes, por visitas comentadas nas exposições, e na promoção de cursos para os interessados. No seu delineamento poderia estar incluída a confecção de audiovisuais sobre a vida e a obra dos artistas participantes das exposições.

Segundo Ott (2003, p. 121-122) “As expectativas concernentes à maneira pela qual se vê a arte, assim como a qualidade das obras que se tornam acessíveis ao público em geral estão também avançadas com o uso da tecnologia”. O autor citou um exemplo acontecido no ano de 1975 no *Metropolitan Museum of Art*, a exibição de um filme para os visitantes com informações sobre as obras do museu, no objetivo de ao utilizar a tecnologia, proporcionar conhecimento sobre as exposições, algo que no MARGS ocorreu na gestão de Evelyn loschpe, conforme a sequência do texto.

²¹¹ Iniciado oficialmente na comemoração dos 70 anos do prédio histórico do MARGS, em 1983.

Por conseguinte, o ano de 1984 iniciou com o tema *A mulher nas artes plásticas*, com destaque para a tapeçaria da artista Zorávia Bettiol *Transfigurações da pedra*, obra na qual a artista empregou elementos heterogêneos como pedras e conchas, além dos materiais têxteis (MARGS [...], 1984a). As projeções audiovisuais *O universo transfigurado*, de Zorávia Bettiol²¹², *Anotações para uma história*, sobre Maria Lídia Magliani²¹³ e, *Uma senhora pintora*, da obra de Alice Brueggemann²¹⁴, fizeram parte dessa programação com o tema referente às mulheres.

Ao seguir este raciocínio, o MARGS constituiu a sua programação ancorada no dia internacional das mulheres, celebrado no dia 8 de março e pontuou a programação do MARGS do mês dedicado às mulheres (Dia [...]. 1983). Ademais, a manchete *A Mulher nas Artes Plásticas no Margs* anunciou ampla programação. O Projeto Encontros no Museu, iniciado em 1983 como uma proposta de ser um espaço de debate acerca dos temas atinentes ao fazer artístico, naquele momento, homenageava o Dia Internacional da Mulher com o programa A Mulher nas Artes Plásticas, uma temática já discutida nos meios artísticos nacionais e agora presente no museu. A professora Mônica Zielinski²¹⁵, foi convidada para falar. Na sua abordagem fez uma referência histórica à atuação das mulheres nas artes plásticas no Rio Grande do Sul e direcionou a questão para o trabalho das mulheres nas artes plásticas, bem como da mulher artista e a mulher como tema de representação, assunto adotado como seu tema de pesquisa, desde 1981. Vale dizer que contou com a participação das artistas plásticas Alice Soares, Regina Ohlweiler e Helizabeth Turkianiez (A mulher [...], 1984).

Zielinski (1984) escreveu para o Boletim Informativo do MARGS *A mulher nas artes plásticas* e questionou: Arte feita pela mulher ou arte feminina? Apontou o tema

²¹² O audiovisual *O Universo Transfigurado* de Zorávia Bettiol teve direção de Flávio del Mese e poderia ser visto no MARGS dos dias 13 a 18 de março. Foi visto por 346 pessoas. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/40165/ATIV00621.pdf>.

²¹³ O audiovisual *Anotações para uma história*, teve direção de Tulio Becker e foi feito em Super 8, poderia ser visto no MARGS do dia 20 a 25 de março. Uma exposição da artista Magliani esteve no mesmo período na Galeria Tina Presser. Sem número de público indicado. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/40206/ATIV00622.pdf>.

²¹⁴ O audiovisual: *Uma senhora pintora*, sobre a artista plástica Alice Brueggemann foi realizado pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa do Margs, poderia ser visto no museu dos dias 27 de março a 01 de abril. Foi visto por 145 pessoas. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/41441/ATIV00626.pdf>.

²¹⁵ Professora Mônica Zielinski, formada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes/UFRGS, professora do Curso de Especialização em Artes Plásticas-Suportes Científicos e Práxis/PUCRGS, professora de História da Arte no Instituto de Letras e Artes/PUCRGS e estudos de artes plásticas na arquitetura da Unisinos (A mulher [...], 1984).

com controvérsias e sem respostas sucintas, pois mereciam análise sob vários enfoques. A invisibilidade destinada às mulheres no decorrer da história somente teve início de mudanças no final do século XIX com a revolução industrial, quando lenta e gradualmente a mulher conquistou uma qualificação social, ou melhor, passou a visualizar condições para tornar-se economicamente independente. No campo das artes visuais, referências importantes podem ser conhecidas, mesmo ao considerar a mulher mais voltada para o trabalho do lar, por muitos séculos foi compreendida com habilidade para atividades de bordados, porcelanas e pinturas decorativas, destituída de espírito criador. Nesse sentido, a mulher artista ficou marginalizada pelos historiadores do passado, uma história da arte feita por homens, escrita e definida por historiadores homens (Zielinski, 1984).

Em sua pesquisa, Zielinski investigou um estudo de Parker e Pollock²¹⁶, o qual demonstrou que a mulher, mesmo sem ter o sentido habilidoso, conforme configuração masculina, sempre fez arte. A partir desta exploração, muitos nomes de mulheres artistas foram descobertos e valorizados. Mônica Zielinski (1984), naquele momento, destacou o êxito das mulheres artistas, pois diferentemente dos séculos anteriores, conquistaram espaços tanto de atuação em cargos públicos e institucionais, como em pesquisas, publicações, produções artísticas, além da participação em movimentos de classe. Nesse escopo, a arte do século XX, muitas vezes, quebrou os códigos de representações dominados por homens, porém, os discursos da crítica de arte ainda estavam comprometidos com a ideologia do sistema dominante com os valores e estereótipos do passado.

Ao citar a elite burguesa da sociedade capitalista, Zielinski (1984) apontou que muitos parâmetros ideológicos ainda permaneciam e estavam presentes em trabalhos de artistas mulheres. Isso porque muitas artistas ignoravam em seus trabalhos a problemática da condição mulher. Outro ponto seriam as contradições entre uma arte amalgamada às questões de ternura, delicadeza e afabilidade, com outra pontuada nas questões crítico sociais. A pesquisa estava em seu início, mas já era possível dizer que o Rio Grande do Sul estava incluído nos dois casos, a conscientização das mulheres artistas sobre o passado, sobre os deslizes dos historiadores, bem como das opressões que as colocava tanto em uma arte feminina, quanto em uma arte feita

²¹⁶ PARKER, R. ET POLLOCK, G. OLD MISTRESSES. Women, Art and Ideology. N. York, Pantheon Books, 1981.

por mulheres. Esta segunda em sua maioria, contribuía para um pensamento sobre uma arte também contada por mulheres (Zielinski, 1984). Esta tese intenciona corroborar estas pesquisas.

Naquele momento, os jornais publicaram matérias sobre as atividades, com as manchetes *A mulher nas artes plásticas*, “*Encontros no Museu*” *destaca a mulher*, *Presença da mulher na arte em debate no MARGs*, nas quais sublinharam as exposições e a relevância das artistas participantes (A mulher [...], 1984; Encontros [...], 1984; Presença [...], 1984).

A jornalista Célia Ribeiro (1984b), teceu comentários com menções aos debates acontecidos no MARGs em torno da emancipação da mulher, com participações de artistas e da diretora Evelyn Berg loschpe, em um painel coordenado pela professora Mônica Zielinski. Artistas foram convidadas para falar de temas sobre nu masculino, nu feminino, tanto nas obras, quanto nas aulas de desenho com modelo vivo. Lembraram que em alguns casos, as estudantes ficavam constrangidas com a presença masculina nua e com isso, Evelyn loschpe declarou sua opinião e apontou o discurso sobre a liberação da mulher estava avançado, contudo na prática não havia tanto entendimento assim, precisava ser repensada.

Ademais, dos meses de março a junho de 1984, o MARGs organizou suas atividades também com exposições de acervo com a produção de artistas mulheres. Além do audiovisual organizado para a artista Alice Brueggemann, uma exposição foi realizada e no dia 27 de março, Brueggemann recebeu alunos do Colégio de Aplicação para um bate papo sobre seu trabalho, também convidados a assistir ao filme sobre a artista (Ribeiro, 1984b).

Igualmente, o mês de março de 1985 mostrou a manifestação plástica de artistas que com suas diferentes linguagens, projetaram sua arte em uma concepção gráfica. Deste modo, a exposição *A mulher nas artes gráficas*, composta com obras do acervo do museu participou das comemorações do dia internacional da mulher. Foi organizado o encontro denominado *A mulher na atualidade*²¹⁷, uma conversa no MARGs com a participação de artistas mulheres e na manchete intitulada *Artista mulher tem maior dificuldade em abrir seu espaço* a jornalista Célia Ribeiro (1985) apresentou um panorama das conquistas que as mulheres tiveram nos últimos anos

²¹⁷ Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/131/52267/ATIV00734.pdf>.

e o que ainda estava precisando mudar. Em seus depoimentos, as mulheres participantes enunciaram seus discursos imbricados ao dia a dia que envolvia trabalho, autonomia e superações.

Situados estes pressupostos, uma exposição acontecida em 1985 estava em conformação ao que foi descrito até o momento. A retrospectiva de Fayga Ostrower incluiu além da mostra, a projeção de um audiovisual, um curso e o encontro com a artista no projeto Encontros no Museu. *A Exposição retrospectiva de Fayga Ostrower – Obra Gráfica de 1944/1983*, aconteceu no MARGS no final do primeiro semestre de 1985²¹⁸. As manchetes acompanharam amplamente a mostra *Fayga, artista sempre; Hoje no Margs, Fayga Ostrower; Retrospectiva de Fayga Ostrower; A arte que cultiva os olhos; Uma retrospectiva de Fayga Ostrower, aqui* e convidaram para uma visita à exposição, bem como para participar do curso, dos debates e visitar o MARGS (Fróes, 1985b; Hoje [...], 1985; Retrospectiva [...], 1985; Trevisan, 1985; Uma [...] 1985). O audiovisual *O Meu Caminho*, fez parte da programação e mostrou a criatividade no mundo atual, segundo a visão da artista e o curso fez parte da programação da mostra retrospectiva da artista Fayga Ostrower - Obra Gráfica de 1944/ 1983, nos espaços do auditório e galeria do MARGS.

Consoante Ana Mae Barbosa (2020), mesmo com um número considerável de artistas mulheres no Brasil, os cânones universais ainda seguem os preceitos masculinos como norma, não obstante, os discursos de igualdade e os da diferença, precisam estar amalgamados no sentido de proporcionar que as mulheres sejam protagonistas de seus próprios discursos. Barbosa (2020) citou Griselda Pollock²¹⁹ e Frances Spalding²²⁰, duas teóricas dos estudos femininos nas artes visuais, entre outros temas atuais, na luta contra a invisibilidade da significação. Ana Mae Barbosa também comentou a dificuldade de enquadramento da produção das mulheres nos

²¹⁸Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/68282/ATIV00767.pdf>.

²¹⁹ Uma das maiores preocupações de Griselda Pollock diz respeito às possíveis formas de se fazer uma história da arte feminista. Em seu enorme volume de escritos e palestras proferidas, a historiadora da arte percorreu diversos caminhos. [...] Griselda Pollock tem seu nome imediatamente associado à historiografia da arte feminista. Desde meados da década de 1970 a historiadora sul-africana tem sido uma pesquisadora influente para se pensar em arte moderna e contemporânea em seu cruzamento com a teoria feminista e estudos de gênero (Fuchs, 2023).

²²⁰ Frances Spalding é uma historiadora de arte britânica, escritora e editora da *The Burlington Magazine*. Para saber mais, acesse: <https://www.francespalding.net/>.

ismos, historicamente identificados, a exemplos de Frida Kahlo²²¹ e Georgina de Albuquerque²²².

Nessa perspectiva, para uma reescrita da história da arte de forma democrática, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral precisam ser mencionadas. Embora, segundo Barbosa (2020) a conquista da igualdade de gênero nas artes visuais tenha iniciado com os modernistas pós Semana de Arte Moderna de 1922, ainda há muito trabalho a ser feito. Os desafios de trazer visibilidade para artistas mulheres está em consonância a estas exposições acontecidas no MARGS, sob a gestão de Evelyn Berg Ioschpe²²³.

Compreendo a década de 1980 com as exposições determinando o caráter educativo do museu. Consoante Gonçalves (2004), as mostras estão sujeitas às vicissitudes de realidades estéticas atinentes a determinados momentos e aqui constituem-se processos expositivos a serem assimilados pelos públicos.

4.2 As exposições consolidam a educação no museu

Neste momento retomo a gestão de Jader de Siqueira²²⁴, anterior a de Ioschpe. Sublinho a exposição, compreendida como um vetor que abarca compreensões pensadas ou não para o visitante, que é seu receptor, este ao contemplar a mostra, participa como ativador de uma recepção estética. René Vinçon²²⁵ (1999) compreende a exposição de arte como uma apresentação e um acionamento, no sentido implícito de atuação estética.

Em minhas pesquisas, depreendo questões que, ao serem exemplificadas remetem para a estética e para o processo educativo a partir da arte e da exposição. Concebidos como influentes tanto na aprendizagem, assim como para a constituição de narrativas visuais no espaço expositivo. Pistas encontradas em Meneses (2003, p.

²²¹ Frida Kahlo, nome artístico de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954). Foi uma pintora mexicana conhecida por seus autorretratos de inspiração surrealista e também por suas fotografias. Para saber mais, acesse: https://www.ebiografia.com/frida_kahlo/.

²²² Georgina de Moura Andrade Albuquerque (Taubaté, São Paulo, 1885 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1962). Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em Paris. Foi a primeira mulher a dirigir a ENBA. Para saber mais, acesse: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21325/georgina-de-albuquerque>

²²³ Pesquisas mais atuais com o estudo de gênero podem ser observadas a partir de (Vargas, 2013; 2019).

²²⁴ Jader Siqueira foi diretor do MARGS entre maio de 1979 e setembro de 1980.

²²⁵ *Artífices d'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1999.

11) apontam para a visualidade como objeto detentor “[...] de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo”. As imagens das obras expostas conduzem a uma ação do olhar que por sua vez, complementam o circuito de produção e circulação de arte.

Nessa direção, ao compreender o museu como um centro polarizador de cultura e arte, pondero a exposição como um veículo educativo. A potencialidade do MARGS como instituição atuante e aberta aos públicos em geral, teve sua ênfase na educação no momento em que ao organizar mostras do acervo ou de artistas expressivos do meio artístico atual, pensou as potencialidades análogas à fruição dos públicos.

Portanto, uma exposição do acervo organizada no final do ano de 1979, na gestão de Jader Siqueira, teve duração estendida até o mês de abril de 1980, tempo no qual evidenciou a apresentação de um projeto com intenção de nortear as atividades do MARGS principalmente às novas gerações. Desta forma, conforme o diretor Jader Siqueira, o MARGS procurou atingir os seus objetivos, quais sejam, o desenvolvimento da percepção e sensibilidade, amalgamados com a possibilidade de observação e descoberta de senso crítico estético na formação de conhecimento em arte e cultura²²⁶.

Nessa mesma perspectiva, o professor Carlos Scarinci recebeu convite para organizar a pesquisa e a exposição *A gravura contemporânea no Rio Grande do Sul (1900-1906)*, considerada “eminentemente didática” e com objetivo de explicar aspectos ainda pouco conhecidos da arte produzida por artistas gaúchos (Scarinci, 1980). A ampla repercussão nos jornais iniciou antes mesmo da inauguração para o público. Scarinci (1980) escreveu *A gravura gaúcha em exposição no museu de arte*, quando referenciou o resultado da pesquisa iniciada em 1974, como um levantamento de campo e descrição histórica objetiva. Para Scarinci (1980), a ênfase da pesquisa teve maior foco nos fatos do que nas interpretações, no que dizia respeito às avaliações subjetivas dos artistas em suas obras. As dificuldades encontradas para essa organização foram ressaltadas e, para tanto Scarinci pontuou a pouca confiança destinada aos pesquisadores de “história artística” no Rio Grande do Sul naquele momento.

²²⁶Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/33530/ATIV00408.pdf>.

A manchete *Scarinci mostra gravura do sul dia 30 no Museu* instigou os leitores para uma exposição que deveria chamar a atenção dos públicos ao reunir a produção gráfica rio-grandense, fruto de uma pesquisa que já ambicionava a organização de uma segunda edição com obras até a época atual (Scarinci [...], 1980) e *No Museu de Arte, o estudo de Scarinci sobre arte gaúcha* (No museu [...], 1980). Por sua vez, Décio Presser (1980) anunciou *A gravura gaúcha numa mostra no MARGS*, entrevistou Scarinci e apontou a pesquisa iniciada há cerca de seis anos, com muitas dificuldades em sua realização:

[...] o estudo em si não constitui uma tese, embora procure resolver uma problemática relativa ao assunto. Trata-se, antes de mais nada, de um levantamento, de campo e de uma descrição histórica, quanto possível, objetiva. [...] Grande parte das obras comentadas e apresentadas na mostra, o foram a partir de reproduções fotográficas, pois os originais em qualidade assombrosa foram postos fora pelos próprios proprietários ou mesmo pelos artistas, depois de utilizados nas reproduções impressas (Presser, 1980, p. 49).

Muitas questões norteiam o excerto acima, pois em relação às técnicas da gravura e da fotografia, a reprodução, quando certificada e assinada pelos artistas, é considerada como obra original. Na perspectiva benjaminiana da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, nesse momento a tradição de austeridade do objeto único, sacralizado, envolto em magia e religiosidade se dissolve, e permanece o caráter de autenticidade na existência serial. Toda a função da arte se transforma, a reprodução técnica libera a mão e concede ao olho os atributos de responsabilidade artística. Ao mesmo tempo em que a curiosidade é aguçada, rompe com o caráter aurático da obra. Consoante Walter Benjamin (1994, p. 171), “[...] a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”. Por sua vez, a fotografia, conforme dito acima por Presser (1980), assumiu o protagonismo das reproduções, e foi além, com probabilidades para o descarte da obra original.

Outrossim, Aldo Obino (1980) lembrou a trajetória de Carlos Scarinci como diretor do MARGS (1964-1967), professor na UFSM, com trabalhos na Galeria Pinacoteca Araújo Porto Alegre do IA UFRGS, sem esquecer de seu estágio como bolsista no MAC USP, sempre tenaz em seus propósitos. A abertura dessa significativa mostra pontuou um panorama cronológico da gravura, organizado a partir de pesquisa. Segundo Obino (1980), Scarinci constituiu uma análise fundamentada

histórica e culturalmente e com demarcações geográficas, nesse sentido, a arte da gravura trouxe um posicionamento social, sobrepujando preconceitos e limitações até ser apresentada aos públicos. Exibiu desde Pedro Weingärtner, João Fahrion, entre tantos pioneiros, até as gerações de Iberê Camargo e todos que sucedem aos períodos da Editora Globo, dos Clubes de Gravura, sem esquecer de referenciar em sua pesquisa grandes nomes no país como Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann (Obino, 1980).

Carlos Scarinci (1980) explicitou na matéria *A Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul*, os vários passos da sua pesquisa ao mencionar que a exposição em si estava incompleta, pois seria impossível oferecer aos visitantes uma visão exaustiva da obra de cada artista e com isso, salientou as dificuldades de empréstimos por parte dos colecionadores. Em suas palavras:

Na presente exposição sobre a Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul, pretendeu-se acompanhar, numa descrição histórica objetiva, o processo concreto através do qual se tem procurado realizar este projeto e as transformações do sistema de arte nacional, numa região determinada da cultura brasileira. O pressuposto é o de que ele não se realiza de uma maneira uniforme em todas as partes do país, mas que apresenta em cada uma particularismos próprios e um tempo também particular. Contudo, convém não esquecer que se trata de um projeto global de nacionalidade, inserido, portanto, num contexto amplo e abrangente que não pode desconhecer o caráter geral da problemática brasileira e nem suas conexões com o processo ainda mais geral da arte internacional. É de acreditar-se, no entanto, que o estudo do desenvolvimento artístico regional, mesmo limitado a um só de seus aspectos como a gravura, sempre considerado desde o ponto de vista do projeto artístico brasileiro e suas vinculações com as dimensões internacionais da arte, pode contribuir para revelar aspectos importantes da questão. A gravura, prática artística a que se dedicaram de uma forma bastante continuada os artistas sulinos contemporâneos, parece oferecer material suficiente para um estudo dessa natureza (Scarinci, 1980, p. 13).

As artes plásticas no campo político-social foi a manchete escrita por Balala Campos (1980), na qual explicitou sobre a técnica da gravura, muito comum para os artistas sulinos, poder-se-ia dizer que em alguma etapa da vida, os artistas, ou a maioria deles, produziram gravura. Vasco Prado, Xico Stockinger, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves, foram os primeiros nomes citados. Não é uma exposição festiva, mas histórica, fruto de muita pesquisa, pois através da arte foi possível apreendermos a inteligência e a sensibilidade de um povo, bem como os valores que os regeram (Campos, 1980). A matéria *No Museu de Arte segue a mostra histórica da gravura feita no Sul* seguiu sobre a exposição e as oportunidades de

apreciação para os visitantes. Ainda foram feitas menções ao catálogo da exposição organizado por Carlos Scarinci (No museu [...], 1980).

Os títulos *Carlos Scarinci: debate sobre as gravuras que estão na mostra do MARGS*; *MARGS promove debate no encerramento da mostra “A Gravura Contemporânea”* e *No Museu de Arte do Estado uma palestra sobre a gravura no Sul*, estavam em consonância com a exposição e o debate marcado para finalizar as atividades. Além disso, foi lançada uma publicação em brochura dos textos elaborados por Carlos Scarinci nos jornais no decorrer da exposição. O evento marcou o encontro de artistas, jornalistas especializados, estudantes e demais interessados, no encerramento foi distribuído o catálogo organizado e assim concluída a primeira exposição deste importante projeto (Carlos [...], 1980; MARGS [...], 1980; No museu [...], 1980).

Destacada esta exposição, sublinho que não encontrei documentos concernentes a um projeto educativo, nem dados sobre o número de visitantes. Porém, o viés educativo pode ser considerado pela organização da mostra a partir de criteriosa pesquisa de Carlos Scarinci, acrescidos de encontros para debates, estes assinalaram seu caráter “eminente didático”.

O exercício de leitura da documentação também ofereceu informações diversas, sobretudo quando localizei publicações salvaguardadas que foram publicadas em outros estados do Brasil. O jornal *Perspectiva Universitária*²²⁷ publicou a matéria *MARGS um centro de arte no Sul*, que considerava o MARGS como um espaço polarizador das artes plásticas sulinas; mencionava as técnicas artísticas das obras de artistas consagrados, gaúchos ou não, tais como pinturas, gravuras, desenhos, cerâmicas, tapeçarias, esculturas e fotografias. Remetia à inauguração oficial no ano de 1957 em um período no qual os museus estavam preocupados com a funcionalidade e eram considerados depositários de bens histórico-artístico-culturais. Porém nessa trajetória, as proposições concernentes à educação, almejavam uma dinâmica com o povo, para uma difusão de conhecimentos (MARGS [...], 1980).

Vale explicar sobre o projeto MUDES, uma realização da Fundação MUDES e da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC, do qual o MARGS fazia parte, ao abrigar e acompanhar estagiários de artes plásticas, arquitetura e turismo. Isso em um

²²⁷ Uma publicação da Fundação MUDES.

programa no qual os estudantes recebiam a oportunidade de conhecimento e trabalho nos núcleos de documentação e pesquisa, de exposições, no setor de comunicação social e administrativo, no objetivo de conhecer na prática o dia a dia do museu. O diretor Jader Osório Siqueira declarou: “Assim fazemos o que se pode chamar de perfeita integração entre a universidade, a comunidade e o museu” (MARGS [...], 1980).

Na continuação, a reportagem especificava seu entendimento atinente às atividades ocorridas no MARGS, citava o projeto A escola e a arte no museu, realizado com crianças das comunidades de Porto Alegre. Os incentivos para o contato com as crianças tinham o intento de oportunizar o conhecimento para no futuro serem apreciadoras e até mesmo produtoras de arte. Nessa direção, estimulavam o interesse e o cuidado com o patrimônio cultural e artístico.

Em outro momento, a convite de Roberto Valfredo Bicca Pimentel, diretor do MARGS entre outubro de 1980 e março de 1983, o crítico de arte Frederico Moraes, do jornal O Globo, esteve em Porto Alegre para pronunciar uma palestra no MARGS por ocasião da mostra dos artistas premiados no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela FUNARTE (Palestra [...], 1981), na exposição itinerante do projeto Arco Íris²²⁸. As famílias estavam convidadas para apreciar a exposição e a conferência. A reportagem *Museu abriu calendário 81* seguiu o tema da anterior, sobre a presença do crítico Frederico Moraes. A abertura do calendário artístico do ano de 1981 no MARGS, além das explicações sobre os critérios de premiação no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, apresentou a mostra considerada um documento acerca dos rumos e tendências das artes plásticas brasileiras, com consagração de muitos artistas novos e, contou com a presença do novo diretor do Departamento de Cultura, Tarcísio Taborda. Além disso, um público numeroso e interessado prestigiou a primeira promoção do MARGS daquele ano (Museu [...], 1981).

Muitas ideias, uma dose grande de trabalho e bastante imaginação são necessários para a montagem de uma exposição, por mais simples que pareça. Tanto as mostras temporárias, quanto as do acervo do MARGS merecem cuidados especiais na organização e montagem para apreciação dos públicos. As obras da coleção do museu eram todas inventariadas e as que estavam expostas ocupavam

²²⁸ Uma exposição organizada pela FUNARTE, com o intento de promover o intercâmbio no país através de mostras, palestras e seminários (Obino, 1981).

espaço de destaque, nesse sentido, é válido lembrar que: “Por trás desses números que abrangem os mais diferentes tipos de produção de obras, algumas de renome e outras inéditas, estão os artistas e seus públicos” (Museu [...], 1981, p. 2).

Pimentel considerava a vivência e a integração do artista com os públicos de suma importância, isso em função de sua experiência, interesse e conhecimento em arte com a participação em cursos no Brasil e em outros países. Ademais, para o diretor um museu de arte não poderia ser estático, precisava acompanhar a dinâmica da arte e, nesse sentido, deveria envolver a participação dos públicos. Suas sugestões para a conscientização dos empresários para doações de obras ao MARGS, tinham fundamento em seu conhecimento, pois “[...] raramente, no mundo atual, um Estado adquire obras de arte. Em países como a França, Inglaterra e Holanda, são os particulares que doam para o museu” (MARGS [...], 1981, p. 2). Isso porque nesses países, incluindo os Estados Unidos, existia uma legislação de abatimento do imposto de renda e em alguns casos poder-se-ia fazer o pagamento de uma dívida com o Estado realizando uma doação a um museu estatal. No Brasil, naquele momento ainda eram poucas as doações conhecidas, pois aconteciam principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, a exemplo da doação da coleção de Yolanda Penteadó para o MAC USP nos anos 1960²²⁹. No Rio Grande do Sul essas iniciativas precisavam ser estimuladas, nas palavras de Pimentel: “Uma firma também pode se promover doando uma obra de arte” (MARGS [...], 1981, p. 2).

Uma matéria intitulada *Crianças e adolescentes, público prestigiado*, sublinhou a compreensão da expectativa das crianças em visita ao museu de arte e de como poderia acontecer a fruição. As atitudes tomadas pelo museu para estabelecer interações entre obras, artistas e públicos, encontravam reciprocidade por parte das crianças. Conforme a matéria, o estudo das obras de arte fazia parte das atividades do núcleo de extensão do MARGS, encarregado de programar atividades orientadas para os estudantes, no projeto de visita das escolas. Este ao mesmo tempo em que realizou um trabalho de recreação, potencializou possibilidades de apreciação das obras (Crianças [...], 1981), em uma forma de aproximação das crianças com o MARGS e conhecimento do museu e sua coleção.

²²⁹ OLIVEIRA, Alecsandra M. MANTOAN, Marcos. Yolanda Penteadó. Sedução e mecenato. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127611/124657>.

A coordenadora do núcleo de extensão, Leda Pauletti Piccoli teceu comentários sobre o primeiro contato de crianças e adolescentes com a arte, citou uma atividade realizada, um “[...] quebra cabeça tipo labirinto em que o estudante procura estabelecer através desse meio uma correspondência do quadro com o artista” (Crianças [...], 1981, p. 2). Isso porque esse núcleo do MARGS era encarregado de produzir e coordenar cursos e palestras, bem como manter o contato com os públicos.

A Folha da Tarde em nota apontou uma promoção do MARGS com a população da periferia de Porto Alegre, um programa iniciado naquele mês com intento de aproximar as artes das populações mais afastadas do centro da cidade. Para tanto, artistas foram convidados a participar com seus trabalhos, e a ideia foi de levar as obras até os bairros. Aproximadamente 20 artistas foram convidados. O planejamento contou com palestras, conversas e trocas de informações no intento de permitir que a população sem condições de visitar o museu, pudesse ter contato com artistas plásticos. Entre os artistas estavam Elcio Rossini, Wilson Cavalcanti, Umbelina Barreto e Fernando Centeno (Agenda [...]. 1981).

Nesse encadeamento, sigo no pressuposto das exposições como veículo educativo do museu, e destaco a matéria *Cerâmicas, esculturas e palestras, no MARGS*. Esta divulgou uma intensa programação no museu, com o salão de cerâmica e uma mostra individual de escultura. A AFL promoveu o 2º Encontro Convívio de Arte tendo como tema: “A Educação Artística dentro do Ensino no Brasil”. Um painel com participação das professoras: Liana Timm, que acabara de retornar do 3º Congresso Nacional de Desenho e Plástica, realizado na Bahia; Iara Rodrigues com sua fala sobre resoluções do Seminário “Reflexões sobre Arte e Educação” e Elizabeth Nunez, que mostrou o trabalho apresentado no 4º Encontro Internacional de Experts em Educação para Arte, realizado em Buenos Aires. Vale lembrar que o encontro foi aberto a estudantes, artistas e educadores (Cerâmicas [...], 1982).

Situo as datas do II Encontro Arte e Crítica, acontecido entre os dias 01 e 15 de outubro de 1982. Naquele momento foram apresentadas duas palestras sobre a arte produzida no Rio Grande do Sul e uma exposição coletiva com a participação de 73 artistas plásticos associados à Casa do Artista Plástico Rio-Grandense. A palestra acontecida no MARGS dias antes *A arte gaúcha não se impõe no panorama brasileiro*²³⁰ e a escrita de Jacob Klintowitz (1982) na matéria intitulada *Klintowitz “Rio*

²³⁰ Para mais informações:

Grande vive marasmo cultural” criticaram a falta de apoio aos artistas, tanto oficial pelo estado, quanto privado. Nesse sentido, o Rio Grande do Sul estava exportando seus artistas, estas afirmações conduziram o debate no qual estavam reunidos não somente artistas, mas também interessados em arte e pesquisadores.

Foram evidenciadas manifestações artísticas de presidiários nas manchetes intituladas *O talento incomum de quatro presidiários* (Rocha, 1982); e *Individuais de gaúchos e mostra de presidiários* (Presser, 1982b). O MARGS mostrou ao público o trabalho revelação de quatro detentos do presídio central, trinta pinturas à óleo que estavam à venda. Um deles estudou arte antes de ser preso e os demais iniciaram no ateliê do presídio como terapia ocupacional. Estavam presentes na noite de abertura os dirigentes da secretaria da justiça, os artistas Mirella Bolognini e Roberto Cidade, que realizaram o trabalho junto ao presídio com participação da AFL.

Para o dia 12 de dezembro, a nota assinalada *Museu em Alta*, com um debate a respeito do conceito de que visitar museus tinha a ver com programas enfadonhos e que esta afirmativa estava desatualizada, pelo menos referente ao MARGS. Conforme o diretor Pimentel, em declaração eufórica, confirmava o mês de novembro com recordes de visitação nas exposições, distinguido seu desejo para que o museu continuasse a receber cada vez mais públicos para apreciar as exposições (Museu [...], 1982).

Outrossim, no exercício de compreensão da educação no MARGS, sublinho as comemorações de 100 anos de Oscar Boeira, na qual foi organizada uma exposição com pinturas e desenhos realizados pelo artista entre 1903 e 1943, com apoio da Pinacoteca da APLUB²³¹ e colecionadores particulares, aconteceu do dia 23 de novembro a 14 de dezembro de 1983. A mostra *Vida e obra de Oscar Boeira*, também contou com palestra proferida pelo professor Carlos Mancuso sobre a obra do artista. Após sua fala, o professor percorreu a exposição de Boeira para comentar as obras com o público. O anúncio *Boeira e Mancuso estão no MARGS*, mencionou a palestra como parte do Projeto Encontros no Museu; uma fala sobre a retrospectiva de um expoente das artes plásticas sulinas, Carlos Mancuso foi artista, professor e arquiteto²³². E o catálogo teve apresentação da então diretora Evelyn Berg Ioschpe,

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/45322/ATIV00528.pdf>.

²³¹ Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil.

²³² “Nas décadas de 70 e 80, seu nome esteve ligado à chefia da equipe que restaurou o Theatro São Pedro” (Presser; Rosa, 2000, p. 125-126).

com depoimentos de Ângelo Guido, Fernando Corona, Carlos Scarinci, entre outros (Boeira [...], 1983).

A manchete *Margs inicia março com ampla programação*, teve na reportagem mencionada a exposição retrospectiva de gravuras de Carlos Oswald, organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e incluiu obras para a venda (MARGS [...], 1984). Para a jornalista Angélica de Moraes (1983) a exposição de Carlos Oswald, considerado o pai da gravura no Brasil tinha grande relevo, pois na sua opinião, a história da gravura no Brasil iniciou após Carlos Oswald²³³, quando a técnica deixou de ser um recurso gráfico e assumiu a expressão artística.

Nessa direção, é válido pontuar o significado das exposições para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, imbricado aos seus gestores e amalgamado aos documentos salvaguardados. Estes demonstram a intencionalidade de não somente organizar as mostras, mas também, potencializar a relação com os diversos públicos, bem como foi importante perceber a pesquisa e a organização de palestras para, ao ampliar as percepções, pensar nas possibilidades de aproximação entre obras e públicos.

Ao seguir este raciocínio, apresento propostas delineadas para os visitantes do MARGS em diferentes estratégias e organizações.

4.2.1 Pressupostos concernentes aos programas realizados com os públicos

É oportuno também chamar a atenção para o fato de que a partir do dia 8 de julho de 1980, o Projeto Museu Extramuros recebeu uma designação diferente da referenciada nos anos 1970, conforme capítulo 3 desta tese. Naquele momento (1980) denominou o programa de televisão *Espaço MARGS*, no canal 7 de televisão. Fruto de um convênio estabelecido entre a direção do MARGS e a TV do Estado, com seus respectivos gestores Jader Siqueira e José Antonio Daut. Após a data inaugural, foi realizado diariamente nas terças-feiras das 19:30 às 20:00, com produção de Teniza Spinelli, responsável pelo setor de comunicação social do MARGS. Nos programas foram apresentadas notícias sobre as exposições do museu, de artistas convidados

²³³ Carlos Oswald nasceu em Florença, na Itália em 1882, filho de pais brasileiros, chegou no Brasil em 1913, com experiência na observação dos velhos mestres como Rembrandt, Dürer e Piranesi nos museus e anos de estudos na gravura em metal. Em 1914 começou a lecionar gravura no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, logo após na Fundação Getúlio Vargas e na Biblioteca Nacional, bem como no seu ateliê (Moraes, 1984, p. 3).

ou obras de colecionadores; com mostras realizadas no MARGS ou em galerias na cidade, estado e país. Incluiu entrevistas com artistas plásticos que estavam com obras nas mostras ou os interessados em divulgar seus trabalhos, para tanto deveriam fazer contato com Spinelli no horário de atendimento do museu (Espaço [...], 1980b).

Imagem 53 - Programa TVE – Espaço MARGS – Da esquerda para a direita: Tatata Pimentel, Teniza Spinelli, o diretor do Museu, Jader Siqueira, e o presidente da TVE, José Antônio Daudt



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Em diferentes datas os jornais fizeram menções ao programa *A arte vai à TV*, bem como divulgaram diariamente uma nota sobre a exibição, com sugestões e críticas a respeito da programação, dos depoimentos e da maneira como estavam sendo conduzidas as apresentações, ora com elogios, ora com julgamentos e também sugestões de novas propostas. A Folha da Tarde pontuou os planos para o ano seguinte (Espaço [...], 1980A; A arte [...], 1980; Canal [...], 1980). As projeções para o próximo ano contavam com uma reestruturação para a projeção em cores e também foram relatadas no Boletim Informativo (Espaço [...], 1980b).

Na sequência do exercício de compreensão das atividades realizadas no MARGS, encontrei informações sobre os dias 8, 9 e 10 de agosto de 1980, quando ocorreram palestras ministradas pela crítica de arte Aracy Amaral. Promovidas pelo MARGS, Associação Francisco Lisboa (AFL) e Espaço N.O.²³⁴, com inscrições

²³⁴ O Espaço N.O. foi um espaço cultural alternativo que funcionou no centro da cidade de Porto Alegre, na Galeria Chaves Barcellos. Era uma referência ao grupo Nervo Óptico, uma associação que abrigava eventos de todas as áreas, como música, literatura, teatro, cinema e artes plásticas (Carvalho, 2004).

gratuitas para associados destas entidades, os demais interessados tinham uma taxa de Cr\$ 600, com desconto de 50% para estudantes (A arte [...], 1980; Lindner, 1980).

Os eventos realizados no MARGS tiveram boa divulgação pelos jornais *Aracy Amaral faz palestra no Margs, hoje à noite; Ciclo de palestras no MARGS inicia com "Arte e Política"; Inicia hoje o ciclo da crítica paulista Aracy Amaral, no MARGS; Palestras de Aracy Amaral no MARGS* (Aracy [...], 1980B; Ciclo [...], 1980; Inicia [...], 1980; Palestras [...], 1980). Posteriormente aos acontecimentos, a jornalista Claudia Lindner (1980) anunciou *Arte é tudo o que mobiliza* e apresentou Aracy Amaral. Nas palavras de Amaral: "Acho que o meio artístico é aquele em que a gente vive". Não obstante, o artista é renovador da linguagem e pode estar a serviço da arte didaticamente ao atuar como professor e orientar as novas gerações, portanto é importante que tenha algo a dizer e não somente seja um produtor de mercadorias. Amaral ainda mencionou sugestões ao artista latino-americano, que no seu ponto de vista estava em meio a "[...] um consumismo desvairado e isso é difícil de enfrentar". O artista está na sua trincheira: ou se envolve na especulação visível como forma de expansão, ou leciona ou parte para a arte comprometida (Lindner, 1980, p. 11).

Na manchete intitulada *Aracy Amaral é contra o comodismo dos artistas* foi mencionada a posição de Amaral, quando considerava inaceitável que em um país como o Brasil, com muitas contradições e injustiças sociais, os artistas se acomodassem somente às solicitações do mercado de arte, sem desenvolver uma postura crítica, nem pensar nos diferentes públicos ou na realidade e na problemática social (Aracy [...], 1980a).

Por sua vez, o Boletim Informativo do MARGS de número 14, registrou o acontecido no auditório do museu, com três importantes palestras na perspectiva da arte latino-americana. A saber, a primeira denominada *Arte e Política*, abarcou o muralismo mexicano até os clubes de gravura, o envolvimento dos artistas dos anos 1960 e as regiões culturais da América Latina. A segunda teve como foco o *Internacionalismo, desenvolvimentismo e construtivismo na América Latina. O Cosmopolitismo através das Bienais no Brasil* e encerrou com: *Os circuitos de arte e a crítica de arte na América Latina* (A arte [...], 1980). Não encontrei mais detalhes sobre as palestras, nem mesmo a participação dos públicos, somente os registros nos jornais e no Boletim Informativo do MARGS sobre o acontecimento.

Um programa coordenado pelo Núcleo de Extensão do MARGS em colaboração com a 1ª Delegacia de Educação, através da Equipe de Ativação

Curricular da Assessoria Técnica, merece destaque. Foi pensado para estudantes de 1º grau (ensino fundamental), no objetivo de aproximar o público jovem da arte. Denominado como projeto: A Escola e Arte no Museu, intencionou receber os estudantes para visitas às exposições e projeções de audiovisuais, entre 12 de agosto a 30 de setembro de 1980 (Estudantes [...], 1980).

Imagem 54 - A Escola e Arte no Museu



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Entre os dias 21 de agosto e 9 de novembro realizou-se uma mostra como parte da programação dos 20 anos da Escolinha de Arte da Associação Cultural dos Ex-Alunos do IA UFRGS *Pequenos Artistas no MARGS*. Os registros *Exposição da Escolinha de Artes da Universidade*; *Exposição da Escolinha no Museu de Arte do RS* e *Pequenos artistas no MARGS*, mostraram sobre a mostra, parte da programação comemorativa aos 20 anos de atividades da Escolinha, integrada ao movimento de arte-educação existente no Brasil desde 1948, a partir das iniciativas de Augusto Rodrigues (*Exposição [...]*, 1980a; *Exposição [...]*, 1980b; *Pequenos [...]*, 1980). Foram exibidos 150 trabalhos dos alunos da escolinha, as crianças usaram materiais diversos em experimentações de seu espírito criativo. Na programação, a artista Fayga Ostrower ministrou palestras com debates sobre as comemorações da escolinha e as atividades das crianças e jovens participantes. Conforme Ostrower "[...]

a sensibilidade não é peculiar somente a artistas" (Exposição [...], 1980b), referindo-se aos adultos.

Feitas as considerações sobre as atividades realizadas nas primeiras gestões dos anos 1980, retomo para o trabalho de Evelyn Berg loschpe na direção do MARGS. Um seguimento das atividades, nas quais as exposições objetivaram proporcionar aos públicos o conhecimento da arte brasileira e internacional. O MARGS coordenou e sediou eventos a exemplo do II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, promovido pela FUNARTE. A matéria *Ação Cultural leva espetáculos ao interior do estado* apresentou não somente atividades realizadas pelo MARGS, como de outros museus, a exemplo do Museu Júlio de Castilhos e da transformação do antigo Hotel Majestic na Casa de Cultura Mário Quintana. É importante destacar a visibilidade para o já conhecido projeto Trem da Cultura, naquele momento a reativação contou com um planejamento executado em colaboração com a Rede Ferroviária Federal (RFF) e proporcionou uma visitação em cidades da região serrana. O Trem levou peças dos acervos do Museu Júlio de Castilhos, Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e RFF. Uma mostra itinerante que reativou trechos em desuso da viação férrea do Rio Grande do Sul e objetivou levar arte e cultura para várias cidades (Ação [...], 1983).

Após uma pausa na edição dos Boletins Informativos nos anos 1981 e 1982, em setembro e outubro de 1983, os Boletins nº 9 e 10 retomaram os registros das programações com publicações mensais. Na primeira, constaram várias atividades, entre elas a oficina ministrada pelo professor Detlef Noack, da Universidade de Artes de Berlim. Com carga horária prevista de 40h e gratuito, disponibilizou de 10 a 12 vagas para professores de arte, pintores e estudantes da área de design gráfico, com interesses pedagógicos. Realizado entre os dias 23 de agosto e 8 de setembro foi denominado *Workshop/ oficina Como montar uma exposição didática*, em uma parceria do MARGS com o Instituto Goethe. O objetivo foi discutir, avaliar e montar uma exposição com recursos disponíveis, considerados simples e de baixo custo, sendo assim, os participantes junto com o professor Noack organizaram uma "[...] exposição esteticamente agradável, barata, transportável e didática" (Workshop [...], 1983, p. 15). No projeto, a montagem iria itinerar por capitais brasileiras, para retornar a Porto Alegre em maio de 1984.

Já em comemoração ao mês da criança, o MARGS promoveu atividades artístico culturais elaboradas para o público infantil. O *Projeto Pintar e bordar na Praça*

da Alfândega organizou várias atividades em parceria com a subsecretaria de cultura SEC, o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, a Biblioteca Pública do Estado, a Biblioteca Lucília Minssen e as Delegacias de Educação SEC. Conforme depoimento de Moacyr Scliar (1983)²³⁵, crianças foram chamadas a participar no objetivo de aproximá-las do MARGS e do seu entorno com atividades lúdicas²³⁶, Scliar escreveu sobre a participação do filho:

Roberto Scliar agradece ao Museu de Arte o convite para ir “pintar e bordar” na Praça da Alfândega. E o pai também agradece. Afinal, melhor pintar a Praça da Alfândega que as paredes lá de casa, mesmo que sejam com aquelas pinturas artísticas que fariam tremer de inveja o Van Gogh na sua fase mais tresloucada. Todo o pai se orgulha dos dotes artísticos do filho — até o dia em que chega em casa e encontra todas as paredes rabiscadas com Hidrocor. A ideia de pintar com o Margs, portanto, é uma boa (Scliar, 1983).

Convites foram enviados para as escolas e os jornais também divulgaram, a exemplo da manchete *Vamos pintar e bordar na Praça da Alfândega*, que estimulava as crianças e mostrava o apoio do jornal Zero Hora para as atividades de pintura, desenho, colagem, projeções de slides, narração de histórias e trocas de livros, brincadeiras, jogos e visitas ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Vamos [...], 1983). A programação e os horários foram destacados em *Um mês inteiro para pintar e bordar*. A reportagem contou com depoimento de Ana Maria Dutra Borges, responsável pelo projeto, que ao mencionar a diretora Evelyn Berg Ioschpe salientou ser um plano piloto, um teste de aprendizagens para um projeto mais amplo e contínuo, segundo Borges, estava na hora de mudar a imagem relacionada à “[...] coisa velha, empoeirada que o povo tem de museu. Um museu é uma coisa viva, dinâmica e decisiva para formar os futuros artistas e desenvolver o gosto pela arte” (Um mês [...], 1983, p. 2).

Uma mostra fotográfica sobre as crianças, resultou de um trabalho de seis meses com crianças de rua. O artista Júlio Cutz realizou um retrato da criança sem infância, que já nascia lutando pela sobrevivência e agradeceu a oportunidade do

²³⁵ Escritor. Disponível em: <https://www.moacyrscliar.com/>.

²³⁶ O projeto está disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/pintar-e-bordar-na-praca-da-alfandega-e-margs/?order=ASC&orderby=date&perpage=20&metaquery%5B0%5D%5Bkey%5D=236623&metaquery%5B0%5D%5Bvalue%5D%5B0%5D=1983&metaquery%5B0%5D%5Bvalue%5D%5B1%5D=1983&metaquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=BETWEEN&metaquery%5B0%5D%5Btype%5D=NUMERIC&pos=40&source_list=collection&ref=%2Fatividades-do-margs%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-46692&pid=1.

espaço aberto pelo MARGS para fotografias de arte (A criança [...], 1983). Para as comemorações do mês da criança, o artista apontou a importância do estudo sobre fotografia, a teoria tinha grande importância, porém para além da criatividade, o conhecimento do contexto social fazia muita diferença na fotografia artística (No MARGS [...], 1983).

Nessa sequência, entre os dias 4 e 24 de outubro, aconteceu uma mostra no MARGS, O Artista e a Criança, a qual reuniu pinturas, gravuras e esculturas de acervos públicos e privados com o tema criança (Boletim Informativo do MARGS, 1983). Na programação constou uma mostra didática com trabalhos dos alunos da Escolinha de Arte do Centro de Desenvolvimento e Expressão (CDE), nas Salas Negras do museu, nos dias 4 a 18 de outubro, denominada *Desenvolvimento Gráfico-Plástico da Criança ao Adolescente*. O Projeto Encontros no Museu foi reservado para a participação de Augusto Rodrigues, com apresentação do filme *O Mundo Mágico de Augusto Rodrigues*.

As manchetes *Augusto e Fayga prestigiam o aniversário da escolinha; Augusto Rodrigues chega hoje; Augusto Rodrigues entre nós falará logo à tarde no MARGS; Chega hoje um mestre, Augusto Rodrigues faz palestra no MARGS*, anunciavam que além de Augusto Rodrigues, a artista Fayga Ostrower²³⁷ também prestigiava a palestra. Ao exaltar a festa da escolinha pontuou *Liberdade, a lição de Augusto Rodrigues*. (Augusto [...] 1983a, Augusto [...], 1983b; Augusto [...], 1983c; Chega [...], 1983; Liberdade [...], 1983).

Todas as reportagens explicitaram sobre o criador do Movimento Escolinha de Arte no Brasil, o educador e artista plástico Augusto Rodrigues, que estaria completando 70 anos no mês seguinte e, já comemorava seu aniversário pelo Brasil, com palestras e a mostra do audiovisual *O mundo mágico de Augusto Rodrigues*, uma parceria do MARGS com o Centro de Desenvolvimento da Expressão Escolinha de Arte e a subsecretaria de Cultura da SEC. A palestra foi sobre arte e educação, um tema ao qual Rodrigues já tinha se dedicado há muitos anos (O mundo [...], 1983). Na ocasião da projeção do audiovisual, Augusto Rodrigues conversou com um grupo de crianças nas Salas Negras do MARGS.

²³⁷ Fayga Ostrower, gravadora, pintora, professora de composição e análise crítica em diversas universidades brasileiras. Ela está de passagem por Porto Alegre, rumo a Bagé, onde vai inaugurar uma exposição. Além de visitar a exposição, Fayga participará de uma palestra de Augusto Rodrigues (Augusto [...], 1983c).

A programação de audiovisuais e palestras foi intensa. No mês de outubro entre 8 e 29 foram apresentados os seguintes filmes: *João Fahrion*, *Pedro Weingärtner*, *Monumento Júlio de Castilhos*, *José Lutzenberger*. A palestra ministrada pela artista Romanita Disconzi para crianças em idade pré-escolar, no dia 17 de novembro foi denominada *O Conhecimento do Artista e Sua Obra* (Encontro [...], 1983).

Os programas acima mencionados, fizeram parte de projetos para os públicos, embora nem todos tenham registros contendo detalhamento sobre as atividades realizadas e o número de participantes, destaco o projeto *Pintar e bordar na Praça da Alfândega*. O planejamento descreveu finalidade, objetivos, justificativa, recursos e parcerias, uma programação iniciada com a visita ao MARGS, mais exercícios recreativos e artísticos realizados na praça, bem como os nomes da equipe de apoio e uma planta do espaço. A avaliação detalhou as ações e sublinhou destaques para alguns participantes, como exemplo uma menina de dois anos envolvida em misturar tintas e, a criação de um chapéu, por um engraxate, após a confecção, percebeu que existiam mais materiais e decorou sua criação. No relato, percebi que inicialmente as crianças foram convidadas a visitar o MARGS livremente e, logo após retornavam para a praça para participar da programação. Mencionou depoimentos de professores que acompanharam os estudantes, porém estes não fazem parte do material salvaguardado.

Ademais, na sequência, sublinho acontecimentos e programações propostas pelo MARGS, impulsionadas por datas comemorativas. As reflexões elaboradas são pertinentes para, ao detalhar a narrativa histórica do MARGS, revelar as relações instituídas com a visibilidade do MARGS em relação a outros estados do Brasil, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, assim como na formação de uma audiência coadunada aos objetivos desta tese.

4.2.2 Uma década de comemorações: 70 anos do prédio histórico e 30 anos do museu

Como um ciclo, as intempéries ou adversidades emergiram acompanhando os períodos de existência do MARGS. Nesse contexto, a manchete *Desabou o teto de uma das torres do MARGS* marcou um momento. Com apenas quatro anos de ocupação do prédio histórico como sua sede definitiva, os problemas do museu em relação ao prédio, foram intensificados. Roberto Pimentel, então diretor do MARGS, fez um apelo para as autoridades, pois a ação do tempo e dos cupins contribuiu para

esse episódio. Desde a mudança em 1978, as torres não estavam ativadas, mas o planejamento era de usá-las como espaços para cursos, porém, sem verbas, não tinham sido reformadas e então ficou o alerta (Desabou [...], 1982).

Próximo às comemorações dos 25 anos da inauguração oficial do MARGS no *foyer* do Theatro São Pedro em 1957, o prédio precisava de reparos. Finalmente em sua sede própria, o museu ainda contava com falta de verbas estruturais e o espaço físico precisava de reparos, pois recentemente o forro de uma das torres desabou, mas felizmente o telhado resistiu. Estudos foram realizados para a recuperação da rede elétrica, que apresentou graves problemas no final do ano passado. Os contratempos ultrapassavam a conservação da área física do museu, era sabido que vários funcionários haviam se aposentado e ainda não tinham sido substituídos, faltavam interfones para comunicação entre os setores. Portanto, para um bom desempenho e atendimento aos públicos, essas situações precisavam de resolução urgente (MARGS [...], 1982).

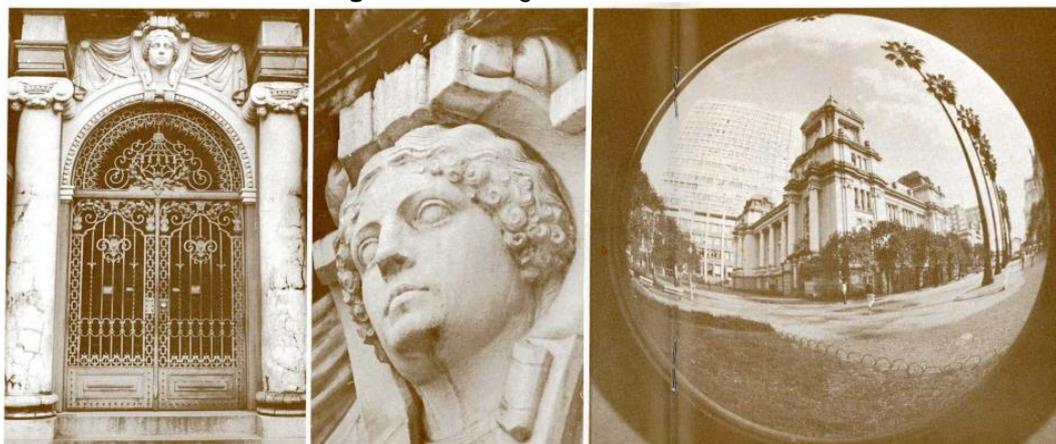
Ademais, o anúncio *Um manifesto denuncia o abandono do MARGS* contou com o apelo das artistas Zorávia Bettiol, Liana Timm e Carla Obino, com suas representações respectivamente, do Movimento Gaúcho em Defesa da Cultura, da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa e do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, assinaram o manifesto. Solicitavam atenção para o MARGS no momento em que houve um desabamento, e as condições elétricas, hidráulicas e de segurança apresentaram problemas. Fizeram um chamado para as autoridades, com questões atinentes às condições do museu para abrigar o acervo e apresentá-lo ao público. No enunciado sublinharam o desrespeito para com a sede física do museu e indicaram a atitude como sendo o espelho do descaso para a arte e a cultura, relegadas ao abandono por falta de verbas específicas e de pessoal especializado para trabalhar (Um manifesto [...], 1982).

Não encontrei reportagens sobre a possível resolução destes problemas apontados, ademais neste subcapítulo pretendo discorrer acerca dos assuntos atinentes ao MARGS, sejam intempéries ou comemorações, ao acreditar que estas interferem nas relações estabelecidas com os visitantes.

Destarte, em 31 de agosto de 1983, foi organizada uma mostra fotográfica em comemoração aos 70 anos do prédio histórico, com fotografias de Ilka Portes. *Memória resgatada: 70 anos do prédio do MARGS* teve na sua abertura a apresentação de um concerto da OSPA. A mostra de Ilka Portes foi organizada a partir

de uma poética visual da história do prédio erigido em 1913 para abrigar a Delegacia Fiscal e no ano de 1978, transformado em museu de arte. Foram 20 fotografias coloridas da arquitetura do prédio, realizadas a partir de um planejamento de imagens e escolha de câmeras, uma leitura visual para a memória cultural (Memória [...], 1983a; Memória [...], 1983b), conforme imagem 55, conseguida a partir do catálogo²³⁸ organizado em cor sépia.

Imagem 55 - Fotografias de Ilka Portes



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Encontrei no projeto para a organização das comemorações, páginas escritas sobre a história do prédio considerado uma obra arquitetônica que abriga a coleção de artes plásticas mais abrangente e significativa do Estado. Mencionava-se o arquiteto Theo Wiederspahn do escritório de Rudolf Ahrons, descritos no capítulo 3 desta tese, bem como nomes que auxiliaram na construção e ornamentação do prédio, sem deixar de lado os governantes responsáveis pela construção do prédio. Nessa perspectiva, a localização no centro da cidade de Porto Alegre também continha um desafio de ser um espaço referencial, conhecido e também desconhecido por muitos. A comemoração de um espaço septuagenário implicava na reflexão sobre a preservação do patrimônio; um museu que acolhia representações das artes plásticas gaúchas, do Brasil e de outros países, preocupava pelas dificuldades que enfrentava, sobretudo a necessidade de reparos constantes, reformas e restaurações

²³⁸ Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/124899/RT00227.pdf>.

em sua sede. Nesse sentido, condições adequadas de manutenção eram imperativas²³⁹.

A apresentação da diretora Evelyn Berg Ioschpe no catálogo assinalou a oportunidade de reflexão sobre a história do prédio e a sua importância na paisagem cultural de Porto Alegre, considerado um marco da arquitetura ao lado do edifício dos Correios e Telégrafos, ambos do mesmo arquiteto. A preservação das edificações significava uma oportunidade de conhecimento aos públicos. Os discursos, tanto no projeto, quanto no catálogo, almejavam apresentar o museu como um espaço de fruição estética e nesse sentido, apresentações musicais passaram a fazer parte da programação do MARGS com o projeto Música no Museu, e o apoio da OSPA através do maestro Eleazar de Carvalho, mais os componentes da orquestra. Naquele momento o salão principal foi reorganizado para receber os públicos. Os agradecimentos também se dirigiram para a Associação de Amigos do Museu (AAMARGS), o Conselho Consultivo e a todos os amantes da arte. No concerto constaram obras de Bach, Mendelssohn, Couperin e Mozart²⁴⁰.

²³⁹Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/memoria-resgatada-70-anos-do-predio-do-margs-fotografias-de-ilka-portes/>.

²⁴⁰ Aberto ao público, os ingressos poderiam ser adquiridos por Cr\$800,00.

Imagem 56 - Projeto Música no Museu

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Os problemas de conservação do prédio não atrapalharam as festividades e ficou declarado pela diretora, o início de uma campanha de articulação junto à comunidade para angariar recursos para a preservação, reformas e restauração necessárias ao prédio histórico, na compreensão de que o significado cultural que ele tinha para a comunidade, pudesse ser ampliado cada dia mais.

Após essas repercussões, encontrei a nota *Prédio do Margs será homenageado*. A reportagem comunicou a homenagem recebida, uma placa de bronze²⁴¹ em homenagem às edificações que fizeram a história do Rio Grande do Sul, pertencentes ao chamado período áureo da arquitetura gaúcha, momento no qual a denominada província açoriana recebeu edificações monumentais que previam as boas-vindas aos visitantes da capital sulina que chegassem pelo estuário do Guaíba, uma entrada do porto para uma alameda de coqueiros, a Avenida Sepúlveda (tema

²⁴¹ Entregue pela RBS – referência ao canal de TV e ao Banco Bamerindus.

discorrido no capítulo 3 desta tese). A ocupação cultural aconteceu em 1978, com a transferência do MARGS em caráter de permanência (Prédio [...], 1984).

Na perspectiva das comemorações, uma mostra documentária da arquitetura alemã concedeu destaque para Theo Wiederspahn, a exposição foi exibida no MARGS em alusão aos 160 anos da imigração alemã no Rio Grande do Sul. Os jornais publicaram as manchetes: *A influência alemã mostrada no MARGS, Mostra da arquitetura alemã, As obras de Wiederspahn em destaque, O alemão que construiu Porto Alegre - Trabalho que enriqueceu o patrimônio histórico da Cidade* (A Influência [...], 1984; Bortolon, 1984; Gasparotto, 1984a; Therezia, 1984).

Porém, pouco tempo depois das comemorações, Angelica de Moraes (1984) escreveu *MARGS: o susto sábado à tarde*. A jornalista teceu comentários sobre um pequeno princípio de incêndio, que felizmente foi logo controlado. Foi num sábado à tarde quando a recém-inaugurada exposição de Iberê Camargo estava com visitantes, não se viu fumaça, somente um cheiro de queimado que logo preocupou em função das obras expostas e das obras do acervo. Ao final, constatou-se que foi apenas o reator de uma lâmpada que queimou, porém o corpo de bombeiros indicou a instalação de mais equipamentos contra incêndio em todo o prédio.

Destarte, apresento comemorações de artistas, cujas mostras tiveram sua importância acentuada pelas parcerias com museus brasileiros e participação de galerias de arte e instituições culturais. Os discursos estão imbricados em uma narrativa acontecida a partir das promoções, a exemplo da reverberação da primeira exposição organizada por Ado Malagoli no ano de 1955 e revisitada novamente após três décadas²⁴².

Para o ano de 1985, o relevo das comemorações iniciou com promoções fora de Porto Alegre, uma dinâmica entusiasta na divulgação do MARGS e formação de novos públicos. Nessa direção, a manchete *No Masp, 45 anos de pintura de Malagoli* identificou a mostra organizada pela Galeria Singular de Porto Alegre. Foram levadas para o MASP 26 pinturas, destas, 13 produções recentes e obras de colecionadores, bem como a obra *O Repouso*, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes²⁴³. A retrospectiva apresentada por Evelyn Berg loschpe, antecedia às celebrações dos 80 anos de idade de Malagoli do próximo ano (No MASP [...], 1985).

²⁴² Vale lembrar as comemorações atinentes aos 20 anos, descritas no capítulo 3 da tese.

²⁴³ Com a obra *Repouso*, Ado Malagoli recebeu o Prêmio Viagem no Salão Nacional de Belas Artes em 1942 (Ver capítulo 2 da tese).

Reportagens mencionaram a trajetória de Malagoli em Porto Alegre, contada em uma retrospectiva de seu trabalho como pintor²⁴⁴ (Barbosa, 1985a).

Um documentário organizado para os 30 anos do Margs, apresentou o acervo e pontuou as comemorações do aniversário, para rememorar a primeira exposição do MARGS. Paralelamente, foi exibida uma mostra com fotografias e projeções audiovisuais sobre o acervo e a história do museu, contada a partir da primeira exposição organizada em 1955 (Nos trinta [...], 1985). Barbosa (1985b) anunciou *Margs aniversaria e mostra seu acervo*, em uma reportagem na qual recordou a trajetória histórica do museu e pontuou os 24 anos transcorridos até a conquista da sede própria. Nesse escopo, lembrou a criação do MARGS, por decreto e sem acervo, e ao mesmo tempo ponderou o trabalho do primeiro diretor, Ado Malagoli, naquele início. Citou obras participantes da primeira mostra, tais como: *Cristo Morto* de Di Cavalcanti, *Menino de Papagaio* de Portinari, *Entardecer* de Ângelo Guido, *Menina* de Henrique Cavaleiro, *Vestido Verde* de João Fahrion, *Garoto* de Alice Brueggemann e *Paisagem* de Iberê Camargo, entre outras, expostas na Galeria Casa das Molduras (Barbosa, 1985b), deram origem à coleção do Margs e foram explicitadas no capítulo 2 da tese.

Comemorar 30 anos daquela exposição, com exposições de obras de seu acervo e artistas convidados, foi celebrar um marco de 3 décadas de atividades do MARGS. Contudo, no entendimento da diretora, o museu não vivia somente de seu acervo e demais exposições, era preciso congregiar atividades culturais e educativas dinâmicas, no intento de buscar a participação dos públicos, dos artistas e dos produtores culturais. E foi nessa direção que Evelyn Ioschpe orientou sua administração, com ambições culturais e educacionais. A criação do Conselho Consultivo como representante desses públicos, seja, associações de artistas ou órgãos culturais e educacionais, foi significativo ao se reunirem para discutir a política do museu. Evelyn Berg Ioschpe declarou a importância da participação do Conselho Consultivo para esses planejamentos se tornarem realidade e propiciarem maior credibilidade à atuação do museu, pois deste modo trabalhavam com critérios decididos em consenso (Nos trinta [...], 1985).

²⁴⁴ Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/69692/ATIV00773.pdf>.

A jornalista Maria Lúcia Fróes (1985c) em nota, apontou que o MARGS estava de parabéns pela sua trajetória de 30 anos. Algumas das obras exibidas em 1955, puderam ser (re)vistas no MARGS. O anúncio *Margs mostra a primeira exposição que montou* conforme imagem 59, a qual evidencia as obras *Ginete* de Trindade Leal, *Natureza Morta* de Alice Soares e *Paisagem* de Iberê Camargo, podem ser reconhecidas, conforme imagens 58 a 60 (MARGS [...], 1985).

Imagem 57 - Jornal Gazeta Mercantil Sul 25 jul. 1985



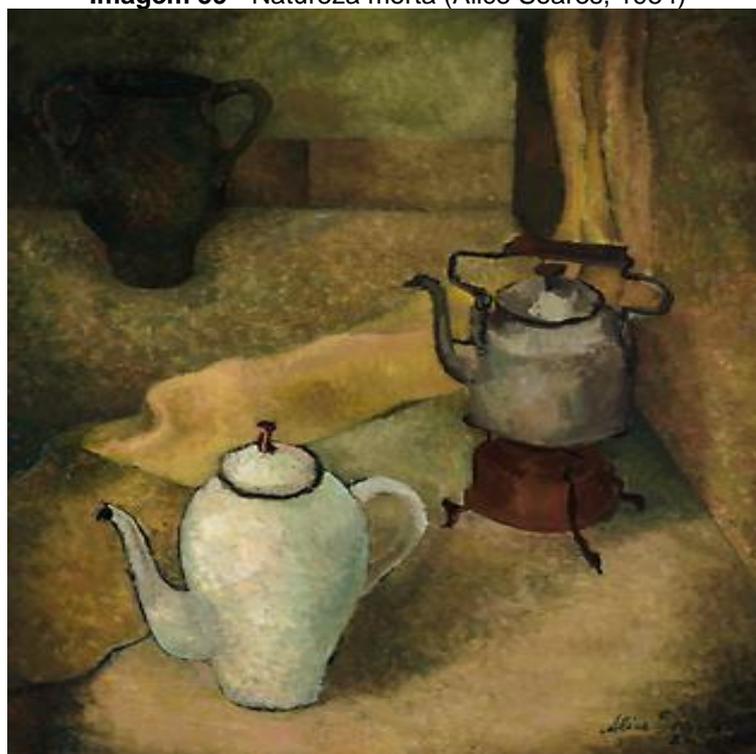
Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Imagem 58 - Ginete (Trindade Leal, 1955)



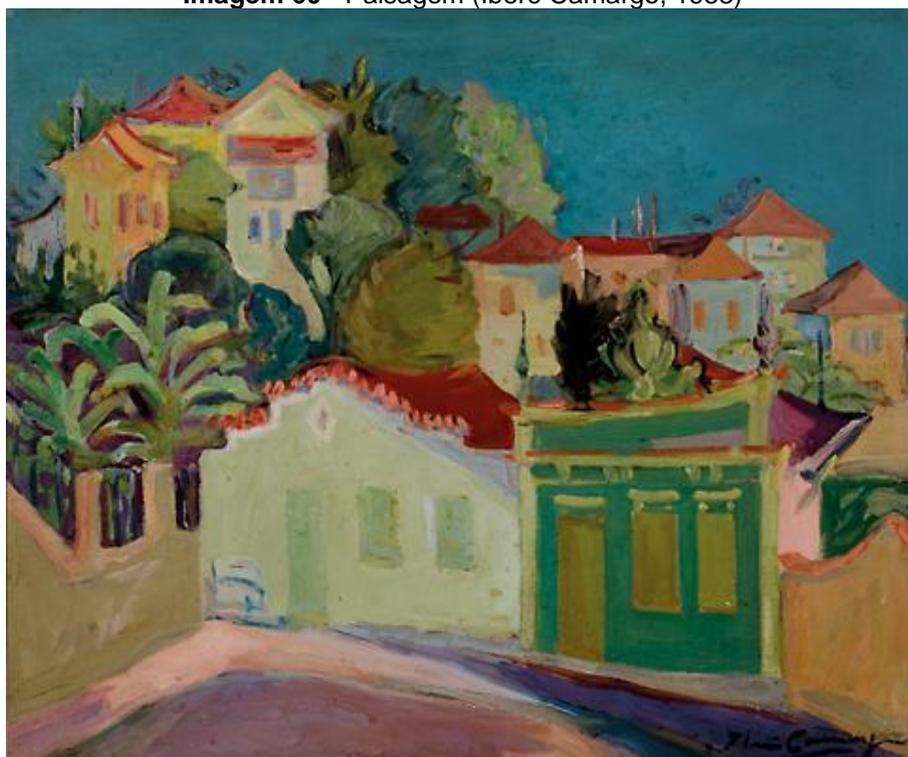
Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 59 - Natureza morta (Alice Soares, 1954)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

Imagem 60 - Paisagem (Iberê Camargo, 1953)



Fonte: Acervo artístico do MARGS.

É oportuno situar as comemorações alusivas aos 30 anos da primeira mostra organizada pelo MARGS, no intento de compreender como uma exposição se tornou importante para o museu e foi revisitada em datas significativas de celebração. Consoante Gonçalves (2004), o uso social das obras denota uma forma de compreender a exposição como uma apresentação intencionada, com objetivos de transmitir mensagens. Ademais, como meio de comunicação, uma mostra proporciona múltiplas possibilidades entre os públicos e a arte.

O audiovisual congregou a história, e assim as três décadas puderam ser vistas no MARGS, durante o mês de julho. Os jornais mencionaram as comemorações, a organização das obras pertencentes ao acervo e mostradas no ano de 1955.

Em outro momento, no seguimento das mostras concebidas pelo MARGS em parcerias com outros museus e instituições, no período das comemorações de 70 anos de Iberê Camargo, foram idealizadas várias exposições. Para o MARGS ficou a mostra retrospectiva, seguida da projeção de um audiovisual e atividades de encontro com o artista no projeto Encontros no Museu. Nos jornais, as manchetes *Margs comemora os 70 anos de Iberê; Iberê Camargo: 70 anos; O festival dos 70 anos de Iberê Camargo*, anunciaram exposições no MARGS e na Galeria Tina Presser em

Porto Alegre, em São Paulo em uma galeria e no Rio de Janeiro em duas galerias (Barbosa, 1984a; Berg, 1984; Morais, 1984).

As comemorações dos 70 anos de vida do artista Iberê Camargo contaram com textos de Miriam Avruch *Iberê Camargo – ano 70*; Paulo Herkenhoff²⁴⁵ *MARGS/INAP Iberê Camargo* e de Teniza Spinelli *Iberê Camargo: Linguagem & Expressão* (Avruch, 1984; Herkenhoff, 1984; Spinelli, 1984b). Avruch como curadora da exposição escreveu sobre a escolha das obras e o tempo dessa organização para uma retrospectiva do artista, pois as obras estavam espalhadas por muitas cidades brasileiras, em diversos estados. Salientou a apresentação diária de um audiovisual sobre Iberê Camargo organizado por Teniza Spinelli e Mabel Vieira e a oportunidade de dialogar com o artista no projeto Encontros no Museu, no auditório do MARGS. Entrementes, Spinelli em sua escrita, contou sobre a experiência de entrevistar Iberê para organizar o audiovisual. Nas palavras de Iberê: “Eu acho que a obra de arte tem um poder de comunicação. Ela caracteriza-se pela sua presença. [...] A obra de arte inquieta, questiona” (Spinelli, 1984a, p. 19).

Já Paulo Herkenhoff comentou sobre a importância da retrospectiva para a história da arte brasileira. A política de descentralização da FUNARTE/INAP compreendeu que a mostra deveria ocorrer em Porto Alegre e não no Rio de Janeiro ou São Paulo, saindo de um monopólio da realização de eventos desta importância, quando as obras estavam em muitos locais diferentes, institucionais e também coleções particulares. O MARGS e o INAP compreenderam a exposição como uma ação cultural, tanto na concepção e escolha das obras, quanto no espaço no qual foi montada (Herkenhoff, 1984). No mesmo Boletim Informativo, uma nota atestou a doação da correspondência particular de Iberê Camargo, com fotos de eventos relacionados à carreira do artista. Considerada uma importante coleção documental, inserida ao Núcleo de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Registro [...], 1984).

Outro artista com apresentação retrospectiva foi Vasco Prado²⁴⁶. Na exposição *Vasco Prado: 70 anos de vida, 40 anos de arte* destaco os textos de Teniza Spinelli, *Vasco Prado*, e Evelyn Berg Ioschpe: *Vasco Prado: 70 anos*. Spinelli escreveu sobre a vida e obra do artista, a estrutura da exposição, uma mostra da obra do importante

²⁴⁵ Naquele momento atuava como diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas/FUNARTE.

²⁴⁶ Vasco Prado foi um dos primeiros artistas a ter obra adquirida por Ado Malagoli na formação inicial do acervo do MARGS (ver capítulo 2 da tese).

artista gaúcho que manteve seu trabalho no sul do país, com um trabalho engajado de crítica social; uma arte pública com mensagens históricas, sociais e políticas, assim como com esculturas, desenhos e gravuras com temáticas regionais que transcenderam as limitações geográficas. Ao mesmo tempo, loschpe registrou uma entrevista realizada com Vasco Prado, na qual conversaram sobre a trajetória, o dia a dia, o modo de trabalho, as influências, as questões políticas e sociais do seu fazer artístico (Boletim Informativo do MARGs, 1984d).

Mais uma matéria foi organizada sobre a composição de um videocassete realizado pelo MARGs em parceria com a PUC RS e TVE²⁴⁷. Em consonância foi elaborado um livro *Vasco Prado*, com lançamento no MARGs durante a exposição²⁴⁸ e apresentado no projeto Encontros no Museu, com participação de Vasco Prado e Manoel Sarmiento Barata para conversar com os públicos sobre a obra do artista (Boletim Informativo do MARGs, 1984d). Além das obras em diferentes técnicas e materiais²⁴⁹, foi realizada uma mostra fotográfica com os monumentos públicos criados por Vasco Prado.

Os jornais anunciaram *Vasco, transformando o mundo; Vasco Prado faz 70 anos e dispensa imortalidade; Vasco Prado: brindes aos 70 anos de vida; Os 70 anos de Vasco* e *Vasco Prado: três mostras nos 70 anos*. Esta última nota apontou as obras expostas e os espaços das três exposições simultâneas para homenagear o artista, quais sejam, MARGs, na Galeria Singular e em um espaço público localizado na Praça da Alfândega com 4 esculturas em mármore. As demais reportagens contaram sobre a exposição no MARGs, as comemorações e as homenagens para o artista (Barbosa, 1984b; Freitas, 1984b; Ribeiro, 1984a; Vasco [...], 1984a; Vasco [...], 1984b).

Os jornais evidenciaram o clima político e a situação econômica, vinculadas à atividade cultural e à movimentação social daquele momento. Nessa direção, a agenda cultural do MARGs teve êxito com o desempenho da diretora em parceria

²⁴⁷ Integram a ficha técnica do vídeo: Cibelo do E. Santo, direção, Miguel Gomes, câmera, Roberto Henkin, Assistente geral, Teniza Spinelli e Mabel Leal Vieira, produção, a edição na Pró-Vídeo/PUCRS (Boletim Informativo do MARGs, 1984d).

²⁴⁸ O livro "VASCO PRADO", editado por convênio entre o Museu de Arte do RGS e a Companhia loschpe, com textos de Manoel Sarmiento Barata e Mark Berkowitz e fotografia de Luiz Carlos Felizardo (Boletim Informativo do MARGs, 1984d).

²⁴⁹ A exposição inclui 12 esculturas em mármore, 15 terracotas, 11 gessos, 6 esculturas em madeira, 5 bronzes, 2 tapetes, 24 desenhos, 11 gravuras e 11 peças diversas (papel, recortado, vidro, cimento e louças).

com a Subsecretaria de Cultura e a Secretaria de Educação, pois os diferentes públicos prestigiaram e aplaudiram as atividades realizadas. Os destaques de exposições foram as retrospectivas dos 70 anos de Iberê Camargo e Vasco Prado (Gasparotto, 1984c; Pinto; Rocha, 1984).

Outrossim, embora não esteja registrado na documentação analisada, em minha percepção as exposições e as atividades organizadas pelo MARGS cumpriram o papel de socializar a arte e apontaram para um papel educativo exercido e delineado pelos agentes participantes. Assim sendo, apresento na sequência considerações para elucidar esse pensamento.

4.3 O fortalecimento da educação no museu

Sublinho a década de 1980, a partir da qual começaram a despontar pesquisas acadêmicas, em estudos de pós-graduação²⁵⁰ sobre educação e arte e o ensino da arte. Conforme Ana Mae Barbosa (2002), foram determinantes para impulsionar os estudos, um encontro denominado Semana de Arte e Ensino, acontecido em São Paulo em 1980 e a criação de Associações de Arte Educadores de São Paulo. Neste raciocínio, a autora cita o ensino da arte nos departamentos educacionais dos museus e centros culturais como um ganho para os anos 1980. Rememora os primeiros serviços educativos realizados anteriormente no Rio de Janeiro, citados no capítulo 2 desta tese e acrescenta o programa Domingos de Criação²⁵¹ no MAM RJ. Em São Paulo, cita a organização da Pinacoteca do Estado de São Paulo²⁵², o Museu Lasar Segal²⁵³ e o MAC USP²⁵⁴, estes que a partir de 1980 foram muito influentes na

²⁵⁰ Em 1982/1983 a pós-graduação em artes na linha de pesquisa em arte educação na Universidade de São Paulo contou com doutorado, mestrado e especializações, sob a orientação de Ana Mae Barbosa. No Rio Grande do Sul, nos anos 1990, foi criada uma linha de arte educação com a professora Analice Dutra Pillar, na Faculdade de Educação da UFRGS. Posteriormente outras linhas foram criadas em cursos de pós-graduação em artes ou cultura visual (Barbosa, 2002).

²⁵¹ Liberdade, poética e criatividade marcaram as edições dos *Domingos da Criação*, organizados por Frederico Morais em 1971 no MAM RJ [...] Os Domingos da Criação aconteceram em meio às mudanças radicais na arte e cultura brasileira nos anos 1960 e 1970, e ampliaram os sentidos de arte e educação, assim como o conceito e o papel do museu, que nesta experiência configurou-se como um lugar de criação. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/mam-para-educadores-50-anos-dos-domingos-da-criacao-museu-e-experimentacao/>.

²⁵² Para mais informações: <https://pinacoteca.org.br/>.

²⁵³ Para mais informações: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall>.

²⁵⁴ Para mais informações: <http://www.mac.usp.br/mac/>.

formação de professores, com um trabalho relacionado aos estudos atinentes a museus e escolas.

Ana Mae Barbosa (2001), ao citar os primeiros serviços educativos, fez relações com as pesquisas realizadas na academia, nos cursos de pós-graduação e a forte influência estadunidense com estudos a partir de John Dewey²⁵⁵. Outrossim, para Barbosa (1989), o trabalho do arte-educador nos museus estava improvisado desde os anos 1950 e nos cursos não havia menções a respeito das abordagens de formação dos arte-educadores para o trabalho em museus de arte. Em 1986, a autora elaborou um curso junto ao Instituto de Artes da Universidade de São Paulo, no qual propôs um departamento de “Arte-Educação com três áreas de formação interrelacionadas, porém distintas: ensino de arte em escolas formais, arte-educação em museus e arte-educação para ação cultural” (Barbosa, 1989, p. 125). O curso, organizado no formato de palestras, foi considerado insuficiente e uma das pautas foi a relação do arte-educador com a curadoria.

Barbosa (1989), considerou a interpretação da organização das exposições um processo complexo e dialético e o trabalho da curadoria e do arte-educador como complementares que tem como suporte teorias estéticas, conceituação de espaço e de tempo. Conforme seus estudos, o primeiro museu a criar a função do arte-educador foi o *Victoria and Albert Museum*²⁵⁶, em 1852 e até 1970 foi considerado um dos três melhores programas de arte-educação da Europa. Por sua vez, nos Estados Unidos, o *Metropolitan* de Nova Iorque²⁵⁷, em 1872, e o Museu de Belas Artes de Boston²⁵⁸, em 1876, estabeleceram o ensino da arte e a apreciação estética à parte do funcionamento dos museus. Somente no século XX a função educacional no museu começou a ter o mesmo grau de importância que a função de conservação e exibição das obras de arte. O *Cleveland Museum*²⁵⁹, em 1915, e o Museu de Toledo²⁶⁰, em 1903, deram início ao programa educacional, antes mesmo de ter uma coleção organizada e um prédio próprio.

²⁵⁵ Consoante Barbosa, Anísio Teixeira ao estudar John Dewey, substituiu suas disposições conservadoras por um ideal de educação baseado nos pressupostos da democracia e da ciência (Barbosa, 2001).

²⁵⁶ Para mais informações: <https://www.museumslondon.org/museum/178/va-victoria-albert-museum>.

²⁵⁷ Para mais informações: <https://www.metmuseum.org/pt-br/visit>.

²⁵⁸ Para mais informações: <https://www.mfa.org/>.

²⁵⁹ Para mais informações: <https://www.clevelandart.org/>.

²⁶⁰ Para mais informações: <https://www.toledomuseum.org/>.

O advento da arte moderna nos museus estadunidenses constituiu-se vanguarda no ensino da arte, com um trabalho realizado junto às escolas e universidades, algo que conforme Barbosa (1989), também aconteceu no Brasil. Os propósitos educacionais já citados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1960, com cursos de arte para crianças e adultos e os Domingos de Criação, envolveram os públicos. Para a autora, congregar um status para a arte-educação com programas para aproximar as classes populares do museu, foi a meta do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo a partir de 1987, ao interrelacionar curadoria, pesquisa e arte-educação, sem ter um modelo fixo, em parcerias com a Bienal de São Paulo. Na mesma época, em São Paulo, o Museu Lasar Segall era conhecido pela abordagem educacional (Barbosa, 1989).

Em consonância ao pensamento de Barbosa (1989; 2001; 2003, 2009), Denise Grinspum (2000) questionou o papel social da instituição museológica e a experiência dos visitantes de museus, ao mesmo tempo em que apresentou uma discussão sobre os princípios educacionais adotados em museus, principalmente em suas pesquisas no Museu Lasar Segall. Grinspum (2014), pontua questões importantes a serem discutidas ao refletir sobre os modos de mediação em exposições de arte, pois delineiam as extensões da ação mediadora no contexto museal e no sistema da arte. Nos museus de arte existe a “[...] oportunidade de se entrar em contato com obras de arte originais e aprender a vê-las” (Grinspum, 2014, p. 274), nessa direção, pode-se promover o desenvolvimento da apreciação estética e a construção do conhecimento. Neste contexto nacional, muitas instituições, entre elas o MARGS, fortaleceram suas atividades educativas, especialmente, com o objetivo de formação de seus públicos.

Dentre as ações, um Seminário de Docentes realizado no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com o apoio do Instituto Goethe/ICBA²⁶¹ de Porto Alegre, sob a orientação do prof. Carlos Mancuso²⁶², teve objetivo de aprofundar conhecimentos relativos ao Expressionismo Alemão, no período da exposição *Gráfica do Expressionismo Alemão*. Vários docentes especializados, técnicos do MARGS e estudantes do Instituto de Artes da UFRGS acompanharam os circuitos comentados (Curso [...], 1984).

²⁶¹ ICBA – Instituto Cultural Brasil Alemanha.

²⁶² O professor Carlos Mancuso escreveu sobre o Expressionismo Alemão no Boletim Informativo nº 20 (Boletim Informativo do MARGS, 1984).

Imagem 61 - Convite da exposição Gráfica do Expressionismo Alemão



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

A jornalista Angélica de Moraes (1984), escreveu *Sexta, no MARGS, a eterna e bela gravura expressionista*, uma exposição composta por 16 artistas acompanhou a programação paralela denominada *Gráfica do Expressionismo Alemão*, na qual foram projetados filmes do acervo da filmoteca do Instituto Goethe/ ICBA. Os audiovisuais foram: "As Tendências dos anos 20 - Paul Klee", "A Ponte", "Worpswede", "Kathe Kollwitz", "O Expressionismo Alemão no Novo Mundo" e "Emil Nolde"²⁶³. A exposição *Gráfica do Expressionismo Alemão*, exibiu aproximadamente 100 gravuras originais em preto e branco e também coloridas, do início do século XX até a década de 1930 ligados aos grupos expressionistas *A Ponte* e *O Cavaleiro Azul*, entre outros. Em agosto de 1983, havia sido realizado no Margs o Workshop com o professor Detlef Noack, como uma das atividades didáticas paralelas à exposição (no subcapítulo 4.2.1).

Uma parceria com a Livraria do Globo para a mostra *Ernest Zeuner: Passado Didático*, acompanhou o audiovisual *Têmperas de Ernest Zeuner*, produzido por Hiron Goidanich e Flavio Del Mese (MARGS [...], 1984a). *A arte gráfica ganha espaço com exposição sobre Ernest Zeuner* foi uma mostra que objetivou mostrar para os públicos

²⁶³ Para mais informações:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/48119/ATIV00639.pdf>.

o conhecimento das artes gráficas, fez parte da exposição têmperas criadas por Zeuner para o Suplemento Didático da Revista do Ensino, editado pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado entre 1963 e 1969, bem como capas de livros, dicionários, enciclopédias ilustradas pelo artista. Além desse acervo, foram expostos documentos pessoais sobre o passado didático de Zeuner. Uma palestra com a presença de Nelson Boeira Faedrich, que trabalhou sob a orientação de Ernest Zeuner, Márcio Carbonnel, diretor da Livraria do Globo²⁶⁴, e Joaquim Fonseca, designer, que trabalhou com Armando Kuwer na MPM Propaganda (A arte [...], 1984).

Ao buscar os rastros educativos atinentes a estas práticas, me deparei com informações sobre exposições, encontros e palestras, embora o objetivo tenha sido a formação de públicos para os museus, não foram registrados os números dessa audiência. O que percebi foi uma empolgação por parte dos jornalistas com a profusão de reportagens publicadas, deste modo, considero relevante apontar essas atividades como forma de contribuição para uma história da educação realizada no MARGS.

Nessa direção o museu foi considerado uma opção cultural, amalgamada a uma opção educativa para todas as crianças, principalmente aquelas em idade escolar. A manchete *Museus, a opção cultural fascinante* apontou os museus da cidade de Porto Alegre e pontuou a sua localização com informações sobre o que estava exposto e horário de funcionamento²⁶⁵ (Museus [...], 1984).

Para os dias 16 a 26 de agosto a atividade Arte Infanto-Juvenil, apresentou uma exposição de 120 trabalhos de crianças brasileiras e norte-americanas. Foram 60 crianças norte-americanas e 60 brasileiras. O programa Companheiros das Américas promoveu o intercâmbio em caráter privado e voluntário entre um comitê de Indiana nos Estados Unidos e um de Porto Alegre. *Arte infanto-juvenil* foi um projeto iniciado no Estado de Indiana com a seleção de 60 trabalhos para exposição no MARGS. O mesmo aconteceu no Rio Grande do Sul, mil crianças estudantes de I e II graus (ensino fundamental e médio) enviaram seus trabalhos para avaliação presidida pela artista Romanita Disconzi, que escolheu os 60 para exposição em Indiana. O intercâmbio brasileiro e estadunidense retratou o mundo que cercava as crianças, nesse sentido, a exposição do MARGS foi uma oportunidade para os adultos reverem a si próprios e repensarem que futuro estão formando para seus filhos (Arte [...], 1984).

²⁶⁴ Ver Paula Ramos, 2017.

²⁶⁵ Citou o Museu Júlio de Castilhos, o Museu Varig, o Margs, o Museu Hipólito da Costa (Museus [...], 1984).

Na reportagem *Crianças gaúchas expõem nos EUA* constou a viagem de Romanita Disconzi e Lara Matos, com a exposição para os EUA. Ao comentar sobre a seleção, Disconzi referiu-se à quantidade e qualidade dos trabalhos realizados por estudantes de 7 a 14 anos de todo o Estado do Rio Grande do Sul, foram selecionados os que mais impressionaram, fugindo do critério melhor ou pior, pois como estudantes, ainda iriam aprender muito sobre técnicas. Disconzi observou diferenças culturais nos trabalhos brasileiros e estadunidenses, para os quais eram oferecidos mais recursos materiais em contraponto com as carências e limitações existentes nas escolas do Brasil (Crianças [...], 1984).

Esse foi um período no qual realizaram-se muitas atividades, os museus estavam incluídos na programação da cidade e o MARGS fazia parte do roteiro (Passear [...], 1984). O trem da cultura teve como destino municípios do sul do Estado, um projeto da Subsecretaria de Cultura e da Rede Ferroviária Federal (Freitas, 1984a; Oito [...], 1984; Trem [...], 1984a; Trem [...], 1984b). Retomam as atividades já realizadas e citadas na tese, consideradas elementos de aproximação com os públicos de cidades do interior do estado. As exposições itinerantes levaram obras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, do Museu Antropológico, do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, da Biblioteca Pública, do Museu Arqueológico, do Museu do Carvão, do Museu de Comunicação, do Museu Júlio de Castilhos e das bibliotecas infanto juvenis da Subsecretaria de Cultura. Na programação, estavam previstas palestras e atrações musicais em cada local, durante a permanência do trem²⁶⁶.

Mônica O'May (1984), escreveu sobre um projeto especial de visitas guiadas para grupos de turistas em Porto Alegre para os meses de janeiro e fevereiro. O MARGS já possuía significativo acervo, o mais numeroso e importante do Estado, em exposição permanente no 1º andar. As exposições temporárias ocupavam outras salas. Na programação do MARGS, as visitas guiadas especiais incluíam visita ao prédio histórico e a projeção de um audiovisual.

Nesta abordagem, agrego o termo monitor explicitada na manchete *Monitores a explicar Segall*, a qual anunciou o período de visitas monitoradas da exposição Lasar Segall no MARGS, essas constituíam-se em orientações públicas sobre a obra de

²⁶⁶ As cidades foram: Rio Grande, Pelotas, Pedro Osório, Bagé, Dom Pedrito, Rosário do Sul e Santana do Livramento. Um dos vagões apresentou as obras do MARGS assinadas pelos artistas Maria Di Gesu, Alice Brueggemann, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar, Ana Alegria, Guma, Zorávia Bettiol, Maria Lidia Magliani, Xico Stockinger, Glênio Bianchetti, Mario Rohnelt, entre outros; uma seleção de esculturas, cerâmicas, tapeçarias, óleos sobre tela.

Segall. Os monitores receberam aulas com Marcelo Mattos Araújo²⁶⁷, em uma exposição realizada em parceria com o Instituto Cultural Judaico Marc Chagall e com o Museu Lasar Segall. Paralelamente à exposição, foram organizados outros eventos, como painéis sobre o artista e apresentações de vídeos (Monitores [...], 1986). Marcelo Mattos Araújo também ministrou um workshop sobre a mostra e um catálogo foi lançado.

Imagem 62 - III classe (Lasar Segall, 1928)



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Para o projeto Encontros no MARGS, após passagem por Buenos Aires, em conferência do ICOM. Dan Van Golberding²⁶⁸, da Holanda, abordou “Arte-Educação em Museus”, uma palestra acompanhada da exibição do vídeo “Como aproximar a Arte do público”. Em parceria com o Instituto Goethe /ICBA de Porto Alegre, Udo Liebelt²⁶⁹ falou sobre “Educação em Museus”, numa série de três palestras: os temas “Vivenciar o Museu”; “Exposições Didáticas de um Museu de Arte Moderna” e, “Jogos com crianças num Museu de Arte Moderna” (Encontros [...], 1986; Museus [...], 1986).

Para Udo Liebelt, conservador e especialista em didática no Museu Sprengel, a pedagogia de museus já era uma realidade nos museus na Alemanha, com

²⁶⁷ Naquele momento ocupava o cargo de museólogo-chefe do Museu Lasar Segall. Araújo é gestor cultural, museólogo, curador, colecionador, advogado, com vasta experiência em diferentes instituições culturais, transitando entre as esferas da gestão pública e privada. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2305/marcelo-mattos-araujo> .

²⁶⁸ Sem mais informações sobre Dan Van Golberding.

²⁶⁹ Museu Sprengel de Hannover, República Federal da Alemanha (Encontros [...], 1986).

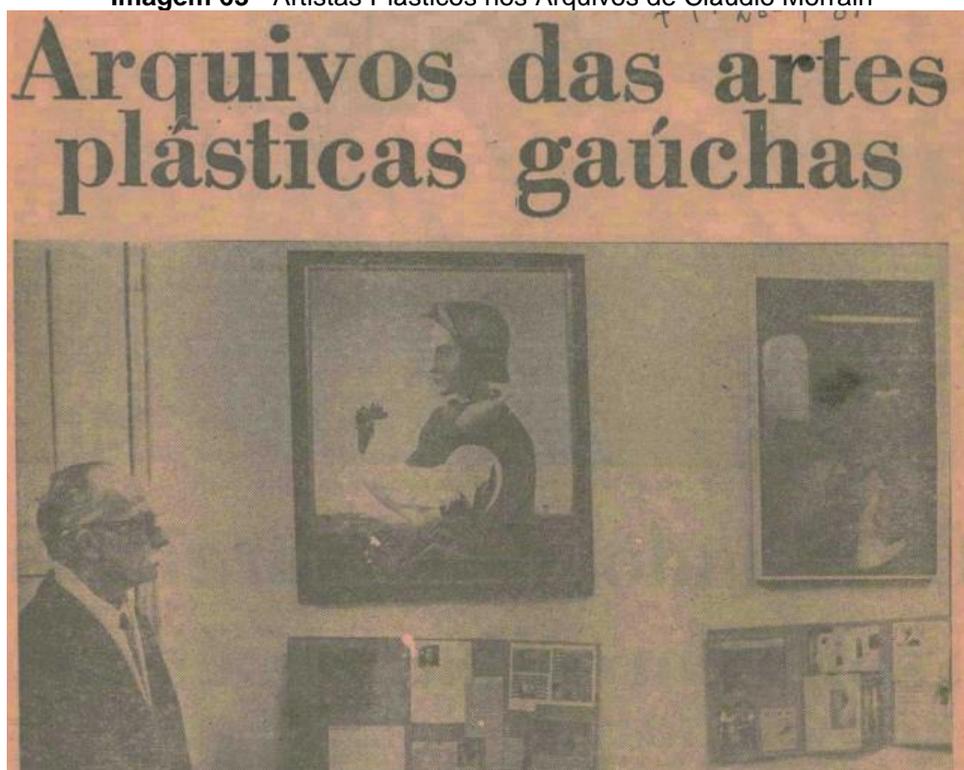
trabalhos realizados principalmente com crianças, as instituições possuíam programações didáticas com objetivo de envolver os públicos para apreciar a arte. No Museu Sprengel²⁷⁰ eram desenvolvidos jogos com crianças em programações especiais de férias em trabalhos conjuntos com artistas. Sobre os museus brasileiros, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, o professor Liebelt constatou a falta de incentivo para contratação de bons profissionais para trabalharem em didática. Aspecto também detectado na Argentina, assim como em todo o “Terceiro Mundo”. Vale salientar, um dos temas principais do encontro foi o perigo a que estão expostos os bens culturais e como eles podem ser protegidos (Museus [...], 1986) e, a educação tem papel fundamental. Liebelt encontrou ressonância com o Brasil, em projetos já existentes e outros que ainda poderiam acontecer.

Uma exposição realizada nos dias 21 de julho a 17 de agosto de 1981, apresentou a coleção documental organizada pelo pesquisador Cláudio Morrain, denominada *Artistas Plásticos nos Arquivos de Cláudio Morrain*²⁷¹. Foram expostos convites de exposições, ilustrações e matérias de jornais e obras pertencentes ao acervo artístico do MARGS que estavam relacionadas, ou seja, dos artistas cujos documentos estavam expostos. A coleção de Morrain contava com 297 pastas sobre os artistas, nesse sentido a exposição dos documentos buscou mostrar o caráter didático e as possibilidades de pesquisa daquele acervo (Colecionador [...], 1981).

²⁷⁰ Para mais informações: <https://www.sprengel-museum.de/en>

²⁷¹ Pesquisador e colecionador de arte (Presser; Rosa, 2000).

Imagem 63 - Artistas Plásticos nos Arquivos de Cláudio Morrain



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão.

Na Folha da Tarde *Arquivos de Cláudio Morrain expostos no MARGs*, considerada a maior coleção de recortes de jornais sobre artes plásticas, enriqueceu o núcleo de documentação e pesquisa com a sua doação (Arquivos [...], 1981). No Jornal Folha da Tarde *Arquivos das artes plásticas gaúchas*, propunha a visita aos arquivos em exposição no MARGs. Os públicos viram um trabalho meticuloso de um pesquisador e artista, organizado desde o ano de 1955 com revelações sobre a produção artística no Rio Grande do Sul, do Brasil e exterior. Consoante Arlete Farge (2017, p. 11) “O arquivo supõe o arquivista; uma mão que coleciona e classifica”. Nesse pressuposto, Morrain contou que comprava e lia todos os jornais diariamente e selecionava os assuntos sobre arte e artistas, a leitura incluía jornais do centro do país e revistas, também admitiu o recebimento de materiais por parte de artistas e galerias²⁷² (Arquivos [...], 1981).

Em minhas investigações, encontrei nos escritos da historiadora Aracy Amaral (2006) dados sobre registros e documentação na área de artes, nos quais pondera que o êxito de um Museu de Arte tem consequências diretas nos atos de saber

²⁷² Claudio Morrain desejava receber gratuitamente as assinaturas dos jornais, mas esta informação não foi encontrada.

conceituar os arquivos museológicos necessários, saber desenvolver a criatividade para sua atualização, saber definir diretrizes para o recolhimento permanente de dados. Todas consideradas tarefas inerentes a um setor de arquivo e documentação e que precisam estar nos objetivos dos museus. Já para Gonçalves (2004), enquanto instituição o museu pode se tornar um local ideal para a criação de condições de conhecimento e entendimento da cultura da arte, para que possam ser conhecidos os paradigmas artísticos de cada momento histórico ou artístico. Os museus têm a tarefa de possibilitar espaços de interrogação, de questionar e se deixar interpelar (Gonçalves, 2004).

Nessa direção, encontrei em notas de jornais, referências ao desejo do museu por exemplo de ampliar sua biblioteca e o lançamento de uma campanha de doações. O MARGS aceitava livros, catálogos, revistas e periódicos com temas relativos às artes visuais do país e do exterior e intencionava organizar um levantamento e uma catalogação dessas doações. As reportagens *Doações ao MARGS* e *Museu de Arte do Estado quer ampliar Biblioteca*, lembravam que a biblioteca foi iniciada com doações tanto de particulares, como de instituições e mantinha seu objetivo de atender a demanda de consultas a pesquisadores e estudantes de diversas idades (Doações [...], 1980).

Destacada a importância da biblioteca e da documentação, retomo questões da tese sobre a relação com os públicos e à gestão de Evelyn Berg Ioschpe. A jornalista Célia Ribeiro (1984c) destacou o dinamismo da diretora, em sua manchete intitulada *Museu da Praça da Alfândega tem guias voluntários*. Ribeiro compreendeu que visitar um museu como o MARGS significava não somente apreciar exposições, mas assistir conferências, filmes, fazer um curso e naquele momento ver o acervo com o acompanhamento de um guia. Ioschpe, inspirada em uma experiência obtida em visita a um museu regional estadunidense, promoveu a formação de uma rede de voluntários.

Para Ioschpe um museu moderno mantinha uma intimidade com os públicos, sejam escolares, pessoas acostumadas a observar exposições ou não, todos que buscavam uma programação cultural e de aprendizado. Nesse sentido o MARGS estava inserido em uma postura de modernidade. Evelyn Ioschpe esteve nos EUA, onde visitou museus com características no MARGS, ficou impressionada com o

*Detroit Institute of Art (DIA)*²⁷³ e seus aproximadamente 500 voluntários. Dentre esses, pessoas residentes em Detroit e adjacências, que tinham disponibilidade de acompanhar os visitantes no museu (Ribeiro, 1984c).

O MARGS desde 1982 tinha a AAMARGS, e em 1984 a professora Isolda Paes estava como presidente. Ioschpe apresentou a ideia para a associação e contou com opiniões favoráveis e contrárias e mesmo assim, ponderou acreditar positivamente nas possibilidades de desenvolver o modelo de voluntariado. Para tanto, um seminário para os funcionários do MARGS foi organizado e teve a professora de história da arte, Flávia Albuquerque, como ministrante. Conforme os escritos da jornalista Célia Ribeiro (1984c), modificou a visão sobre o museu, na perspectiva dos funcionários e voluntários. Ioschpe declarou o museu como uma repartição pública de caráter diferente das demais, de postura educativa. O curso com Flávia Albuquerque teve duas etapas e logo após, assumiu o professor Carlos Mancuso, este falou sobre a exposição Expressionismo Alemão, em cartaz no museu e já mencionada na tese.

Nesse escopo, o primeiro grupo de voluntários se formou para realizar “circuitos comentados” para os públicos nas exposições, em dois horários. Milka Levacov (mais conhecida como Beba), foi uma das guias voluntárias do MARGS e como morava próximo do museu, deixou dito que poderia ser chamada a qualquer momento para receber grupos.

– “Este meu chamado é até egoísta, porque gosto tanto de estar lá, de informar as pessoas sobre arte, que o aspecto comunitário fica em plano menos importante para mim”, diz Beba. Ela fala que os visitantes do museu são quase sempre tímidos em solicitar um guia: “Eu começo sempre com duas ou três pessoas, mostrando a exposição, e outras acabam se juntando a nós. Acho fascinante adaptar uma explicação ao nível de um grupo, despertar a curiosidade, transformar momentos no museu em algo que não será esquecido” (Ribeiro, 1984c, p. 12).

Para Beba Levacov (1984), a curiosidade era um encantamento, pois considerava uma bela experiência conversar com os públicos frente às obras, como forma de compartilhar conhecimento e também para saber o motivo que levava as pessoas ao museu. Em suas palavras: “Fruir emoção não é um ato forçosamente solitário a ser dividido entre observador e obra. Para muitos, a presença de um intermediário, de uma ‘bula’, de um catalizador, espicaça e aprimora a sensibilidade” (Ribeiro, 1984c, p. 12). Posso dizer que Levacov considerava a mediação como uma

²⁷³ Ver: dia.org.

atividade de trocas, quando ver e olhar se complementam com sensibilidade e atenção.

Destarte, entendi que a década de 1980 foi assinalada pela formação de públicos nos museus. O ensino da arte ponderou pensar a educação do olhar, no contato com as obras para despertar a experiência do ver e do olhar e a tese corrobora estas estimativas. Nesse sentido, apontei acontecimentos considerados pertinentes para assegurar a educação no museu, a partir das atividades realizadas. A partir destas considerações, sublinho a importância de perceber quais discursos foram elaborados pelo MARGS para ampliar sua audiência e, para isso, elaborei o próximo subcapítulo, o qual intenciona organizar ideias a partir da relação com os visitantes.

4.3.1 O museu como formador de públicos

Como pesquisadora, pondero os estudos de educação em museus consubstanciados à formação de públicos, ao mesmo tempo em que situo os museus, principalmente o MARGS e suas dificuldades tanto estruturais, quanto em relação às questões educativas e culturais. Nessa direção, encontro respaldo na apreciação da arte e educação, quando propõem conceitos atinentes a uma reorganização visual da experiência do olhar. Para Rita Irwin (2008, p. 94), o ensino é a “[...] pesquisa realizada em relacionamentos carregados de significado com os aprendizes”. Imbricada nas relações com os públicos sublinho conformações concernentes às atividades realizadas no MARGS na década de 1980.

Evelyn Berg Ioschpe (1986b) considerava a importância dos visitantes se conhecerem e se reconhecerem nas paredes dos museus, a partir da premissa de um processo artístico como um processo de comunicação. Outrossim, as escritas *O museu de arte e seu público* e *O museu como formador de público*, indicaram posicionamentos referentes à gestão da diretora com pontos importantes para a apreciação das obras (Berg, 1986²⁷⁴; Ioschpe, 1986b). Portanto:

O que se coloca para análise é a recepção da obra de arte, entendendo que ela se constitui em um complexo sistema de comunicação. Vamos entender por isto mesmo que a obra de arte recebida não é, em nenhuma hipótese, idêntica à obra produzida. Vários fatores influenciam esta recepção: a sensibilidade do público, que, por sua vez é influenciada por uma larga série

²⁷⁴ É interessante destacar que a diretora do MARGS assinava suas publicações nos jornais como Evelyn Berg.

de intermediários, intérpretes e críticos, mestres e especialistas e ainda pela ambiência em que a obra é colocada e, em última análise, por toda a tessitura social em que esta se insere (Ioschpe, 1986b, p. 21).

Importa detalhar a compreensão dos museus como instâncias de recepção da produção artística, segundo Ioschpe essa constatação não significava que os artistas produziram aquilo que os públicos quisessem ver, muito embora acontecessem obras encomendadas. Não obstante, uma intercomunicação poderia acontecer e nesse sentido havia a necessidade de uma linguagem formal entre emissor e receptor, sobretudo o conhecimento dos códigos seria condição para a comunicação se estabelecer. “No caso de um museu de arte, a complexidade desta relação se potencializa: o receptor precisa ser detentor de dois códigos, isto é, o artístico formal e o próprio código museal, que tem características próprias (Ioschpe, 1986b, p. 21).

Nesse escopo, o museu de arte na condição de mediador entre produção e recepção das obras, exerce o papel de comunicador entre a arte e os públicos, uma tarefa considerada difícil e até mesmo complexa. Consoante Ioschpe, o museu age como formador de públicos e é necessário considerar a heterogeneidade dessas diferenças, quais sejam, classes sociais, faixas etárias, grupos de interesse e intelectualidades. A intersecção dessas variáveis pode trazer à tona subsídios para a pesquisa e o desafio de levar os públicos para dentro do museu. Evelyn Ioschpe ao mesmo tempo em que questionou, sinalizou alguns pontos a serem seguidos, no seu entendimento, para a formação de públicos:

- 1° – expondo de maneira legível o seu acervo;
- 2° – propondo uma leitura mais qualificada deste acervo através de monitores;
- 3° – propondo outras formas de leitura da obra como a ensejada por um projeto de Releitura, realizado por artista plástico;
- 4° – aumentando a possibilidade de comunicação da obra e seu autor através de palestras, cursos, seminários, filmes e audiovisuais;
- 5° – trabalhando na verticalização de públicos – do infantil ao adulto;
- 6° – trabalhando no alargamento do público via oferta cultural variada, o que inclui um programa de exposições dinâmico e de amplitude adequadamente calculada e de ofertas culturais de outras áreas, como a musical (Ioschpe, 1986b, p. 22).

Estas propostas coadunavam com as atividades realizadas na gestão iniciada em 1983, Ioschpe também sinalizou dois públicos: o real e o potencial, ou seja, um como representação da presença e o segundo, da ausência, pois ambos abarcam formas ativas de respostas às ofertas da instituição. Portanto:

Cabe ao Museu – e este é um assunto em que ainda estamos engatinhando – conhecer seu público real, suas motivações, suas características, suas necessidades. E – talvez, mais importante, conhecer o seu público potencial para tentar descobrir como chegar a ele. Este é o papel dos profissionais que cuidam dos departamentos educacionais dos museus – e que podem ser sociólogos ou educadores, ou, melhor ainda, uma equipe multidisciplinar (Ioschpe, 1986b, p.23).

Em suas pesquisas Ioschpe encontrou museus que intencionavam oferecer aos públicos o que imaginavam ser desejados de ver, ouvir e experimentar, nessa direção, questionava-se sobre como entrecruzar informações literárias e históricas sobre as obras e os artistas sem oferecer etiquetas enfadonhas? Na sua visão, a pesquisa demanda “[...] recursos financeiros ainda praticamente inexistentes em nosso país. Estou convencida, no entanto, que se não nos detivermos em pesquisar nossa audiência, em breve teremos instituições absolutamente esvaziadas” (Ioschpe, 1986b, p.23). Isso no sentido de acompanhar os sistemas de comunicação cada vez mais ágeis, pois os museus não poderiam caminhar em passos tão lentos como estavam naquele momento. Ademais:

Os museus agem como formadores de público – disto eu não tenho dúvida. Minhas dúvidas residem no COMO agimos. Penso, igualmente, que sendo este um país com índices tão altos de analfabetismo, a opção social mais coerente seja centrar a pesquisa sobre a criança. Esta pesquisa, já bastante desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos, traz dados de enorme valor, sobretudo para a correta avaliação do processo educacional da criança. Só para dar exemplo, numa pesquisa conduzida nos idos de 1956, por Brooks e Vernon, nos Estados Unidos, eles descobriram que menos da metade das exposições visitadas foi examinada por 50% das crianças e que menos da metade foi estudada durante mais que um minuto pela criança média, o que significa substancialmente mais do que se espera do visitante médio dos museus. Para se ter uma ideia a este respeito, também, o visitante médio dos museus é um sujeito de 16 anos de idade e que após 45 minutos de visita padece do que os americanos chamam de “museum fatigue”. Os norte-americanos (estadunidenses) e os europeus conhecem suas audiências tão bem quanto as redes de televisão brasileiras conhecem as suas. Isto porque a cultura ao norte do Equador é um assunto levado a sério e, portanto, investigado e conseqüentemente dotado de bons investimentos (Ioschpe, 1986b, p. 23 grifo próprio).

Mesmo sem número adequado de verbas, para Ioschpe (1986b) a produção cultural seguia viva e forte. A comunicação, embora informal, se estabelecia, e necessitava de um rigor científico para a práxis artística e museal. Sem esquecer o precário acesso da população à educação, falar de audiência em museus não poderia ser considerado supérfluo e sim necessário para uma ampliação de conhecimentos.

Amaral e Barbosa (2008, p. 10) corroboram a reflexão de Ioschpe (1986), pois acreditam no pensamento da educação a partir da arte, da educação visual ou estética, os termos atentam para as potencialidades “[...] capazes de provocar estranhamentos e transformações à sensibilidade, tão necessária aos sentidos e aos significados do ordinário e do comum em nossas vidas”. Nessa direção é possível questionar em quais pressupostos e em quais contextos a arte e a educação caminham lado a lado.

A partir desta premissa, Pierre Bourdieu (2007, p. 282) assinala a legitimidade social da percepção, e denomina a qualidade estética um modo de consumo do mercado simbólico, no qual as classes dominantes conferem um valor universal “[...] de excelência e, em especial, a aptidão para realizar o ideal da percepção ‘pura’, supõem, tanto em seu processo de constituição como nas modalidades com que se atualizam, condições sociais”, e acrescenta um monopólio dissimulado em mãos dessas classes, ademais, este pode ser considerado um marco simbólico das diferenças sociais. Conforme Bourdieu (2007) a obra de arte tida como um objeto simbólico está ao alcance daqueles que possuem referenciais para sua compreensão. Outrossim, para Danilo Miranda (2008, p. 17) a obra de arte “[...] com seu valor e condição social, depende e dependerá sempre, das formas particulares – cultural e histórica – com que é percebida, cultuada e tornada acessível como produto da criação humana a ser compartilhada”.

Nesta perspectiva, retomo um momento no qual a diretora do MARGS Evelyn Berg Ioschpe teceu comentários sobre uma de suas viagens para conhecer museus e a relação estabelecida com os públicos, em 1985 esteve em Barcelona em um congresso de diretores de museus (já citado na seção 4.1). Não obstante, como diretora de um museu do terceiro mundo, Ioschpe pensou que ao apresentar sua experiência, não despertaria maior interesse, mas ao contrário, compreendeu que o trabalho realizado no MARGS, também merecia considerações, os projetos com artistas plásticos em diálogo com estudantes de escolas de primeiro grau (ensino fundamental), públicas e privadas, aguçou a curiosidade dos demais participantes de outros países (Gasparotto, 1985).

Em sua apresentação, Ioschpe exibiu a atividade de montar mini exposições em escolas, com momentos de conversa dos artistas com os estudantes frente às obras. Com isso, objetivava convidar os grupos para ir até o museu, sem preconceitos e já familiarizados com as obras; em sua opinião, na Europa os artistas não se

sujeitariam a isso, mas, a experiência do museu no sul do Brasil causou admiração. “Em compensação, existe uma postura diferente do estudante europeu de artes em relação aos nossos. Os museus estão sempre frequentados por copistas, diante das obras mais importantes” (Gasparotto, 1985), Ioschpe lembrou que muitos artistas costumavam fazer isto e citou Iberê Camargo, porém concluiu que nunca viu nenhum estudante realizando este tipo de exercício no MARGS.

Consoante Denise Grinspum (1988, p. 60), “O que distingue definitivamente a natureza do trabalho educativo nos museus é o fato de que os processos de ensino e aprendizagem são centrados na interação entre o visitante e o objeto exposto em um determinado ambiente”. Essas palavras consubstanciam a experiência de Evelyn Ioschpe, na qual identificou que a vivência do visitante no museu de arte, dependia em larga medida da qualidade do atendimento recebido.

Destarte, em 1984, uma visita da diretora ao *Detroit Institut of Art* (já mencionado nesta tese), provocou reflexões sobre as funções que cumprem os museus de arte acima e abaixo da linha do Equador, em consonância com os equipamentos culturais da comunidade. Ioschpe considerou a formação dos jovens estadunidenses com visitas a museus incluídas ao dia a dia escolar. O contato com as obras originais estava na filosofia tanto das instituições educacionais, quanto no *Detroit Institute of Art*, museu visitado²⁷⁵ (Ioschpe, 1984).

A experiência adquirida com as viagens aos museus, apontou para o trabalho museológico realizado conjuntamente entre a instituição museal e escolar, incluindo a formação para professores. Segundo Ioschpe, nos espaços visitados havia o intento de “repartir os recursos educacionais de maneira racional”. Muito diferente do Brasil, onde cada escola desenvolvia um tipo de programação para estudos da arte e, no seu entendimento, os materiais ficavam restritos, nesse sentido a comunidade escolar não

²⁷⁵ O acervo do DIA, vai da pré-história aos dias atuais, a catalogação do mesmo está toda no computador, só a biblioteca possui mais de 60.000 volumes para pesquisa e as dotações orçamentárias estão na casa dos milhões de dólares/ano. Parece, em princípio, que estamos abordando uma realidade sem ponto de comparação com a nossa. Penso, no entanto, que elas são perfeitamente comparáveis em algo que todos os museus do mundo têm em comum: o atendimento. [...] Ao entrar na instituição os vários Centros de Informação fornecem dados quanto à localização de exposições (através de planta baixa simplificada) e de obras (através de um terminal de computador). Perguntas sobre as atividades do museu e panfletos publicados pelo mesmo são ali distribuídos. Os Centros de Informação fornecem subsídios, ainda, sobre as grandes exposições dos museus americanos e canadenses. Em cada uma das galerias o visitante encontra pelo menos um Auxiliar de Galeria pronto a responder perguntas e dar informações gerais. As informações mais detalhadas sobre as obras são dadas nos Circuitos Comentados, delineados para as várias faixas etárias (Ioschpe, 1984, p. 12).

usufruída do convívio com as obras originais em função dos recursos escassos, atitudes merecedoras de uma revisão (Ioschpe, 1984).

A tese pressupõe pensar como os programas idealizados pelo MARGS foram apreciados pelos públicos, sendo assim, nos dizeres da jornalista Maria Lúcia Fróes (1985a), o projeto *O Artista vai à Escola* intentou estabelecer uma conexão entre artistas e estudantes, sendo esse o objetivo da parceria com a Secretaria de Educação, com ampliações para escolas particulares, após um plano piloto em escolas públicas. Nas proposições do MARGS, uma expansão do projeto incluía organização de materiais sobre os artistas para proporcionar aos estudantes uma apreciação tanto dos materiais, quanto das obras originais, com conteúdo explicativo. A etapa citada foi dedicada a técnica da xilogravura, com artistas de várias tendências como: Armando Almeida, Anico Herskovitz, Circe Saldanha, Clarice Jaeger, Danúbio Gonçalves, Hélio Ferverza, José Carlos Moura e Silvia Cestari, em um programa com visitas ao museu, galerias, ateliês e escolas, sempre em encontros agendados. O primeiro artista palestrante foi Danúbio Gonçalves e seus trabalhos estavam expostos no Colégio de Aplicação.

Sobre as potencialidades educativas com os públicos, sublinho a organização da Conferência Anual de 1985, na cidade de Barcelona, Espanha, pelo CECA - Comitê de Educação do *International Council of Museum (ICOM)*²⁷⁶. Conforme Ioschpe (1986), neste buscou-se a compreensão de que o estudo de públicos dos museus, sejam de arte, ciências ou histórico, “[...] é hoje uma ciência que se vale da sociologia, da psicologia, da estatística e da história para revelar suas peculiaridades. Que não são poucas. E que é impossível entender um Museu sem conhecer, justamente, sua audiência” (Ioschpe, 1986a, p. 18).

Situados estes pressupostos, Vera Bina Braun²⁷⁷, assessora de planejamento do MARGS, esteve no ano de 1985 em Barcelona para participar do mesmo congresso. Braun identificou a importância da persistência na pesquisa para encontrar

²⁷⁶ Nessa direção, Alessandra Dahya Henrique da Silva (2013), analisou a educação em museus na perspectiva do Comitê de Educação e Ação Cultural (CECA) do International Council of Museums (ICOM). Os documentos do CECA-Brasil foram empregados para avaliar se a proposta do comitê avança para uma consciência crítica de educação, rumo a um museu educativo que desenvolva ações e atividades numa linha educativa para a transformação, levando em conta as diferenças sociais, a função social do museu e o foco no visitante.

²⁷⁷ Assessora de Planejamento do MARGS, a respeito do International Council of Museum, ICOM, acontecido de 5 a 12 de novembro de 1985 em Barcelona, Espanha. Organização: Serviço Pedagógico de Museus do Município de Barcelona (Braun, 1986, p. 17-18).

elementos da relação entre o museu e a sociedade, sobretudo, asseverou a pesquisa condicionada à função educadora do museu. Nesse depoimento, Braun sublinhou os educadores de museus (mais uma terminologia utilizada), com potencialidades para investigar aspectos pedagógicos para encontrar nos objetos conotações que os tornassem “mais compreensíveis à sociedade”. Para tanto, os educadores precisariam estudar características de idades, níveis de interesse lúdico e educativo e questões socioculturais, bem como orientar o museu sobre a melhor maneira de realizar a comunicação e a avaliação com os públicos (Braun, 1986).

Desse modo, é importante compreender o contexto do MARGS, em relação aos aprendizados citados acima, pois as experiências de outros museus são válidas para um pensamento de possibilidades, organização e desenvolvimento de atividades. Vale lembrar das questões relacionadas às dificuldades financeiras de manutenção do museu, porém era naquele momento considerado imperativo investir na comunicação com os públicos. Consoante Ioschpe, o Comitê de Educação chamou atenção para o assunto, embora referindo-se à realidade europeia e sinalizou conflitos inerentes às funções dos educadores e curadores de museus.

Para quem uma mostra é elaborada e com quais objetivos? Segundo Evelyn Ioschpe (1986b, p. 18): “Sendo o museu uma instituição aberta a toda a comunidade, é indispensável que ofereça diferenciados níveis de leitura para atender, eficientemente, aos diferentes públicos que o frequentam”. A diretora referia-se a um desejo de formar públicos para o MARGS, o que ainda não poderia ser considerada uma realidade ao sul do Brasil, na qual a preocupação educacional existia, mas precisava ser mais forte e contundente. Pensar as perspectivas para a fruição dos diversos públicos, reais ou ainda potenciais (presentes ou ausentes). Ademais, vislumbrar o museu como um veículo de comunicação, demandava pesquisa dos padrões de comportamento, tanto para o público infantil, quanto para o adulto.

Concernente à visão de Ioschpe, o MARGS vinha oferecendo atividades como palestras, projeções de audiovisuais, conversas com artistas e trabalhos com as escolas. Além disso, a biblioteca intentava ser um espaço de estudo e pesquisa, aberto aos públicos nos horários de funcionamento do museu. Com essas percepções no trabalho relacionado às questões educacionais, segundo Maria Margaret Lopes (1991), ao compreender as exposições como atividades culturais e educativas, a abordagem passava pelo embate atinente aos processos de produção e compartilhamento de conhecimento também nos museus.

Outra questão abordada no MARGS nos encontros e debates, referiu-se a Lei Sarney²⁷⁸ nos aspectos que possibilitam às empresas privadas de, ao investirem em atividades culturais, receberem abatimentos no imposto de renda. Evelyn Berg loschpe, como diretora do MARGS, participou ativamente nas discussões sobre a produção e difusão cultural no Rio Grande do Sul e os posicionamentos frente à lei, bem como salientou a reverberação para o engrandecimento das atividades e conseqüentemente a possibilidade de recepção dos públicos frente a futuras atividades realizadas pelo museu (Lei [...], 1986; Painei [...], 1986).

Conforme Lia Calabre (2009), os anos 1980 apresentaram mudanças administrativas nas áreas de educação e cultura. Neste mesmo ano aconteceu o Encontro Nacional de Dirigentes de Educação, Cultura e Desporto, promovido pelo MEC. Já de 1983 a 1985 ocorreram reuniões do Fórum Nacional de Secretarias de Cultura, entretentes, surgiram posições de defesa para a constituição do Ministério da Cultura. Este foi criado por decreto em 15 de março de 1985²⁷⁹.

Feitas essas considerações, em meus estudos durante a concepção da tese, verifiquei a elaboração de uma proposta educativa para o MARGS. Especificamente na década de 1980, voltada principalmente para a formação de públicos no espaço museal, com atividades organizadas no entorno da praça da Alfândega, e em seus espaços internos. Chego a essa conclusão a partir da análise dos documentos, que contém entrevistas e ponderações dos agentes envolvidos. Uma década caracterizada principalmente pela gestão de Evelyn loschpe, com atividades voltadas para artistas mulheres, encontros no museu para debates e produção de conhecimento. Ao mesmo tempo, com programas estendidos para todas as idades, porém com foco nas crianças, em consideração aos estudos realizados em outros museus do Brasil e exterior.

²⁷⁸ “Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, concedendo benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico – esses benefícios ficaram conhecidos como Lei Sarney” (Calabre, 2009, p. 101). Vale mencionar a participação de Fábio Magalhães, Secretário de Ação Cultural do Ministério da Cultura.

²⁷⁹ Entre 1983 e 1985 ocorreram reuniões do Fórum Nacional de Secretarias de Cultura, entretentes, surgiram posições de defesa para a constituição do Ministério da Cultura. Este foi criado por decreto em 15 de março de 1985. “Com a chegada da Nova República, a eleição indireta de Tancredo Neves – que faleceu antes de exercer o cargo de presidente da República – e sua substituição por José Sarney, ocorreram mudanças. Por meio do Decreto n°91.144, em 15 de março de 1985, o governo criou o Ministério da Cultura” (Calabre, 2009, p. 99).

Uma atenção destinada à formação de públicos envolveu pesquisa e interrogações atinentes ao ensino no Brasil e em outros países. A educação com foco nos estudos sobre arte e educação, que despontaram no Brasil com a criação de programas de pós-graduação em universidades, iniciado em São Paulo na USP e posteriormente em Porto Alegre na UFRGS, entre outros.

Vale lembrar o início da década com um programa de televisão sobre o MARGS e uma importante exposição, fruto de pesquisa histórica e artística envolvendo a técnica da gravura, forte característica da arte no sul do Brasil com a criação dos Clubes de Gravura, mencionados no capítulo 2 da tese. Destaco também a participação da comunidade artística, principalmente da Chico Lisboa, a criação da AAMARGS e o Conselho Deliberativo do MARGS, pretensões antigas que se tornaram realidade no dia a dia do museu.

Dessa confluência de programas e atribuições, evidencio a atividade do trabalho voluntário criado por Loschpe, após suas experiências na visita de outros museus, com formação para os funcionários do museu e os associados da AAMARGS, para realização do exercício de comunicação com os públicos e conseqüentemente ampliação de sua audiência. Portanto, o MARGS não somente preocupou-se com suas coleções e espaço físico, pois para além da guarda e conservação também intencionou intensificar sua relação com os públicos, dando atenção para o seu papel educativo.

5 REFLEXÕES E ENTRELAÇAMENTOS

As pistas indicadas por António Nóvoa (2015), na Carta a um jovem historiador da educação, se aglutinam aos meus estudos e engendram esta produção de conhecimento, na qual assumi riscos, ousadias e transgressões. É deste modo que considero a escrita desta tese. Ademais, aprendi que a história não é um fio, mas um emaranhado de nós e de cordas que se entrelaçam, portanto, preciso dizer que no objetivo de traçar linhas de largura e espessura do tempo, intencionei compreender as diferentes temporalidades envolvidas no período determinado pela tese.

A vinculação à linha de pesquisa História, Memória e Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS foi fundamental, pois me oportunizou refletir sobre a educação em museus de outro modo. Alicerçada nas perspectivas da História da Educação, da História Cultural e da Museologia, enveredei por conceitos e referenciais teóricos e metodológicos provocadores de inquietações e desacomodações.

Refleti, assim, sobre a criação do MARGS, instituído por decreto e aberto ao público sem sede própria, nem coleção, aspectos que suscitaram meu interesse, muitos deles atinentes à educação em museus. Compreendo a criação deste museu como um projeto educativo. Destarte, se os anos 1950 foram pontuados pela educação visual do povo em outras regiões do Brasil, como o MARGS, um museu de arte criado fora do eixo central do país, compreendeu esse processo? Qual foi a participação dos agentes atuantes no campo dos museus e da educação? As propostas pensadas para os públicos impulsionaram a difusão de uma educação no museu? Os diretores, sucessores de Ado Malagoli, acompanharam, ou melhor, aprofundaram as relações entre museus, arte e educação?

Tantas interrogações acompanharam a pesquisa e a escrita e, nesse sentido conforme a hipótese da tese, compreendi como o MARGS se posicionou frente às questões educativas ao longo dos anos abarcados no recorte temporal, portanto analisei na documentação a postura dos gestores e agentes para distinguir o MARGS como um espaço educador. Ademais, no objetivo de escrever uma narrativa histórica sobre o MARGS e assumir a educação como fio condutor, teço meus argumentos a partir de uma análise documental ancorada nos pressupostos da operação historiográfica.

Ao tomar os documentos como formas de enunciação, tive o intento de construir um discurso sobre a empiria, para situar a criação do MARGS no contexto das artes, dos museus e da educação. Esses objetivos são norteadores para identificar os sujeitos participantes desse processo, em especial para aqueles que estavam menos valorizados na historiografia do museu, as mulheres. Outrossim, foi imperativo caracterizar e descrever as práticas e concepções educativas que estiveram presentes no museu desde 1954 até o ano de 1987.

Portanto, posso dizer que a criação do MARGS, em 1954 contribuiu para a institucionalização de um sistema das artes no Rio Grande do Sul, história marcada pelo desempenho de agentes nos campos dos museus, da cultura e da educação. Nos museus, os anos 1950 deram destaque à educação visual para o povo e, o MARGS acompanhou este processo. Ado Malagoli, idealizador e primeiro gestor, empenhou-se tanto na formação do museu com o espaço físico e a aquisição da coleção, quanto na organização de exposições com a intenção de formar uma audiência para as artes. Iniciado no *foyer* do Theatro São Pedro, o MARGS aproveitou o público já acostumado a assistir peças de teatro e apresentações musicais, para incentivá-los a apreciar as obras expostas.

Destarte, a educação visual para o povo propugnada na década de 1950 pelos agentes dos museus, assim como Ado Malagoli, imaginava ainda um grupo seletivo de membros da sociedade que pertenciam a uma elite econômica, letrada e frequentadora dos espaços culturais existentes, a exemplo do Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Educar para as artes, a partir do museu, era oferecer formação a esse público que ainda não tinha o hábito da fruição e do consumo das artes visuais. Essas intenções educativas, ancoradas especialmente nas exposições, ao longo dos anos transformaram-se em práticas educativas, pelo empenho dos gestores sucessores de Malagoli e dos agentes do museu.

É possível inferir, sobretudo, sobre a participação de mulheres, tanto na atuação precursora da estruturação do MARGS com Alice Soares e Christina Balbão na segunda metade dos anos 1950, quanto na atuação concomitante nos campos dos museus e da educação com Teniza Spinelli e Antonietta Barone, nos anos 1970 e com Evelyn Berg loschpe, a primeira diretora mulher, em 1983. Valorizar a trajetória destas mulheres pouco conhecidas na história do museu, transformou a narrativa desta tese, no sentido de compreender os passos para a legitimação de suas experiências profissionais. Mirar para os silenciamentos permitiu vislumbrar os modos de criar

memórias e esquecimentos na história dos museus e de seus agentes, bem como refletir sobre as celebrações que imortalizam determinados sujeitos, a exemplo dos museus que levam o nome de alguns personagens masculinos, como é também o caso do MARGS.

A operação historiográfica empreendida proporcionou legitimar a atuação destas mulheres e dar visibilidade a elas na história do MARGS. Alice Soares trabalhou somente nas primeiras exposições e tinha inspiração em Ado Malagoli para a realização das atividades no museu; Christina Balbão foi a primeira funcionária de carreira e acompanhou dezesseis gestores. Balbão é considerada a primeira mediadora do MARGS, muito antes que fosse atribuído a esse cargo qualquer tipo de nomenclatura. Conforme visto nesta tese, preocupou-se em convidar os frequentadores do Theatro São Pedro a conhecerem as exposições e também, as pessoas que passavam ou trabalhavam nas redondezas, para que pudessem saber da existência do museu²⁸⁰. Felizmente, a presença das mulheres na história do MARGS vem sendo também valorizada pela instituição, tanto que as comemorações dos 70 anos da criação do MARGS, a ser celebrada em 2024, inicia com a exposição *Christina Balbão além do silêncio*, homenagem à primeira funcionária do museu.

Por sua vez, o empenho de Teniza Spinelli é distinguido por seu trabalho em vários setores do MARGS, tanto na relação com os públicos, quanto na documentação. Com destaque para as suas pesquisas e entrevistas com artistas para as edições do Boletim Informativo, bem como na criação de audiovisuais sobre arte e artistas. A dedicação de Antonietta Barone foi muito marcante para o MARGS, após assumir a Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Barone considerava os museus como centros polarizadores de cultura e difusores de conhecimento, pois propiciavam experiências educativas. Em seus projetos, contemplava o desenvolvimento de atividades no ensino da arte nas escolas, com incentivos para a visita de museus e bibliotecas. Para Barone, as instituições deveriam ter espaços autônomos e, nesse sentido, empenhou-se para garantir ao MARGS uma sede definitiva.

Evelyn Berg loschpe foi a primeira diretora mulher e, ao assumir o MARGS tinha em mente a importância da formação de públicos. Para tanto, buscou referências

²⁸⁰ No ano de 2024 o MARGS completa 70 anos da sua criação. A exposição *Christina Balbão além do silêncio*, com visitação entre outubro de 2023 e março 2024, marca o início das comemorações, com uma homenagem para a primeira funcionária do museu.

em exposições de museus no Brasil e no exterior para compreender como realizar as atividades educativas. Ademais, ao compreender a instituição como um espaço de educação, se debruçou sobre a relação do museu com as crianças, ao acreditar que o contato com as obras de arte propicia uma experiência imprescindível e quanto antes iniciar, mais completa será. Loschpe considerava tarefa dos museus a realização de uma mediação entre a produção e a recepção das obras de arte, como um exercício de comunicação com os visitantes: artistas, pesquisadores, professores e estudantes. Assinalada a primeira gestão feminina, a diretora preocupou-se em valorizar a presença das mulheres, sejam artistas, professoras ou funcionárias, com contribuições para a visibilidade de artistas mulheres.

Destarte, pude perceber no trabalho dos diferentes gestores, o empenho em promover possibilidades para os públicos acessarem o museu. Cada diretor, com características peculiares, realizou atividades concernentes à organização de exposições e de como apresentá-las. Então, para manter este pensamento, considero as exposições elaboradas no MARGS como um ato educativo do museu. Esta afirmação pode ser pronunciada, pois o MARGS documentou e conservou seu percurso histórico, através da salvaguarda da documentação. As mostras pontuaram a visibilidade do espaço expositivo.

Nos seus primeiros anos, ao MARGS foi dado o desafio de se constituir como um museu de arte com o principal objetivo de formar públicos para as artes visuais, em contexto ainda carente de instituição dessa tipologia. Nesse sentido, foi vetor da criação de um sistema de artes e do campo artístico no Rio Grande do Sul. A configuração de uma coleção a partir do olhar especializado de Ado Malagoli ofereceu as referências básicas da história da arte brasileira, sem deixar de valorizar a produção artística gaúcha. Naquele contexto de uma sede provisória no *foyer* do Teatro São Pedro a educação visual do povo restringia-se a um segmento social frequentador daquele espaço e que passou a ser convidado para conhecer as obras em exposição. O MARGS, assim, foi um museu imaginado ainda sem coleção e que seu principal idealizador foi capaz de angariar recursos privados e públicos para formar uma coleção imprescindível para uma instituição museológica.

Em 1973, com a transferência para as salas do antigo *Cotillon* Clube, ampliaram-se as perspectivas tanto na organização de exposições, quanto nos horários para os visitantes. Considerado provisório, funcionou como um laboratório para experiências extramuros, na expectativa da conquista de uma sede própria. Os

anos 1970 sublinharam a atuação no espaço expositivo e também fora dele, com projetos em escolas, indústrias, presídio central e FEBEM. Os artistas foram até os locais mencionados e levaram obras para serem expostas. Estas mostras conferiram a aproximação dos públicos e intensificaram os propósitos de uma educação visual para o povo, ampliados por questões determinadas como a deselitização da arte.

Entre idas e vindas, foram necessárias algumas décadas para que o museu alcançasse uma sede própria, em edificação histórica de importância arquitetônica e urbanística. A tão aguardada transferência para a sede definitiva aconteceu em outubro de 1978, após um período de negociações e de adaptações realizadas para receber um museu de arte. O MARGS naquele momento ganhou espaço para a estruturação das exposições e ampliação de suas atividades. Para o Museu ser recebido na antiga Delegacia Fiscal, apoios dos Governos Estadual e Federal, da imprensa e atuação de diversos agentes foram fundamentais. A nova sede lançou o MARGS a um outro patamar, onde a imponência de sua edificação o consagrou como Museu de Arte, sem, contudo, deixar de apresentar enormes desafios para a democratização de seus públicos.

Vencida uma etapa imprescindível, um espaço almejado, seus gestores puderam fortalecer a inserção do MARGS no sistema das artes e também na educação em museus. Nesse sentido, os anos 1970 e 1980, demonstram o aprofundamento do museu no objetivo de educar para as artes. Para tal intento, além das exposições, desde o início veículo primordial da educação em museus no MARGS, foram organizadas e oferecidas uma variedade de atividades para ampliar suas audiências. Assim, cursos, palestras e seminários a partir das exposições cativaram os públicos especializados e os já frequentadores do museu. Contudo, o museu enveredou para projetos educativos voltados especialmente às escolas ou a públicos não frequentadores, como os operários das fábricas, entre outros.

Cumprido ressaltar que esta história aqui escrita somente foi possível graças ao conjunto documental salvaguardado pela instituição ao longo de suas sete décadas de existência. Uma investigação é feita de escolhas e renúncias e, nesse sentido, a pesquisa é mais ampla que seu resultado escrito; muitas informações não puderam ser mencionadas; inúmeras descobertas precisaram ficar de lado, no aguardo de outros pesquisadores. Deste modo, posso justificar o delineamento e a escolha de, ao realizar uma narrativa sobre as questões educativas do MARGS, escrever sua história. Como pesquisadora, organizei minhas proposições a partir das perspectivas

teórico metodológicas já mencionadas, amalgamadas à escolha de um estilo de escrita; sempre considerando minha formação na área das artes e a primeira imersão em uma pesquisa documental. Os documentos históricos me proporcionaram um aprendizado impregnado de possibilidades para quem sabe, idealizar descobertas futuras, pelas lacunas percebidas ao longo da pesquisa. Segui os objetivos de analisar a documentação para compreender nos registros, o que pude considerar educação no museu, nos pressupostos da operação historiográfica. Os entraves para o acesso aos documentos neste momento se tornaram exíguos, devido à potencialidade encontrada, pois conforme Nóvoa, o conhecimento exige coragem.

Para Didi-Huberman (1998), o ato de ver está justaposto ao ato de instigar e de se inquietar com o entrever e o não ver, em um momento em que o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha. Foi assim com os documentos, fui desafiada o tempo todo, observei e percebi as perspectivas para esta escrita, bem como os desapegos e reflexões sobre os silêncios e apagamentos, e em minha imersão, fiz seleções. Sobretudo, pude perceber um diálogo estabelecido em pesquisas entre o MARGS e as universidades. Textos com informações relevantes e uso de metodologias diversas, porém unidos ao respaldar o espaço social do museu e sua estreita ligação com a produção e o compartilhar do conhecimento. Denotam importante contribuição para o argumento da pesquisa de trabalhar a história do museu a partir da trajetória educativa, ao mesmo tempo em que apontam as lacunas atinentes à pesquisa, pois não contemplam o tempo estipulado para este estudo, ao apresentar recortes temporais menores e não mencionam a relação com a história da educação.

Meu fio condutor foi a educação, entretanto precisei situar a atuação do MARGS no sistema das artes, no campo dos museus e da educação e trazer à tona os sujeitos participantes deste processo, promovendo a visibilidade àqueles até então menos valorizados. Nesse raciocínio, objetivei além de identificar, pontuar e narrar o trabalho educativo desde a criação do MARGS até o ano de 1987. Essas propostas elaboradas para os públicos impulsionaram as atividades do museu e, nesse tempo investigado, pude assim, analisar a institucionalização das práticas educativas no MARGS.

Dito isso, devo esclarecer que o texto da tese necessita de um fim, porém as pistas e indícios encontrados apontam para possíveis prosseguimentos em outras investigações, esta é uma das possibilidades perante o desafio de definir a educação como protagonista e mediadora do conhecimento.

REFERÊNCIAS

65 deverá ser assinalado pela mudança de local e crescimento do museu de arte. Folha da Tarde, Porto Alegre, 14 jan. 1965.

A ARTE vai à TV. Zero Hora, Porto Alegre, 8 jul. 1980.

A ARTE gráfica ganha espaço com exposição sobre Ernest Zeuner. Correio do Povo, Porto Alegre, 6 jun. 1984.

A ARTE latino-americana na palavra de Aracy Amaral. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, v. 5, n. 14, p. 20, jul./out. 1980.

ABREU, Regina. A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Lapa; Rocco, 1996.

A CRIANÇA Hoje: fotos em exposição no MARGS. Zero Hora, Porto Alegre, 16 out. 1983.

AÇÃO Cultural leva espetáculos ao interior do estado. Folha da Tarde, Porto Alegre, 9 nov. 1983.

AFINAL o que há com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul? Correio do Povo, Porto Alegre, 5 de mar. 1967.

AGENDA. Folha da Tarde, Porto Alegre, 20 jul. 1981.

AGLAUROS, Lourdes. Estudantes no MARGS. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 26, out./nov./dez. 1985.

A INFLUÊNCIA alemã mostrada no MARGS. Gazeta Mercantil, Porto Alegre, 11 jul. 1984.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. História: a arte de inventar o passado. Bauru: EDUSC, 2007.

ALMEIDA, Armando. Os últimos tempos no *foyer*. In: GOMES, Paulo César Ribeiro *et al* (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, . v. 1, 2005. p. 88-91.

ALMEIDA, Ligia Martins de. Cupins roem a nossa história. Folha da Tarde, Porto Alegre, 21 jun. 1969.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. A função educativa dos museus de Bertha Lutz, uma peça (quase) esquecida do quebra-cabeça da museologia no Brasil. Acervo, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, jul./dez. 2013. p. 123-132.

ALTSHULER, Bruce. Curadoria, exposição e educação no museu de arte. *In*: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sobre museus: conferências. São Paulo: MAC USP, 2010.

ALVES, José Francisco; HOLTZ, Raul (org.) Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli: catálogo Geral. Porto Alegre: MARGS, 2013.

ALVES, José Francisco. A escultura pública de Porto Alegre. Obra comemorativa de 250 anos de Porto Alegre. Porto Alegre: Ponto Arte, 2022.

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Ed. 34, v.1. 2006a.

AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Ed. 34, v. 2. 2006b.

AMARAL, Jose Luiz. Uma visão sobre a formação do Acervo Artístico do MARGS. *In*: MARGS. Núcleo de Acervo e Pesquisa. Porto Alegre, MARGS, [21--]. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/nucleo-de-acervo/#1448914269189-a0750f43-0cef>. Acesso em: 22 jul. 2023.

A MULHER nas artes plásticas no MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 20 mar. 1983.

A MULHER nas artes plásticas. Zero Hora, Porto Alegre, 21 abr. 1984.

A PINTURA de Ontem em mostra no Museu de Arte. Correio do Povo, Porto Alegre, 19 de out. 1975.

ARACY Amaral é contra o comodismo dos artistas. Correio do Povo, Porto Alegre, 12 set. 1980a.

ARACY Amaral faz palestra no Margs, hoje à noite. Zero Hora, Porto Alegre, 7 ago. 1980b.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1989.

ARQUIVOS de Cláudio Murrain expostos no MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 21 jul. 1981.

ARQUIVOS das artes plásticas gaúchas. Folha da Tarde, Porto Alegre, 28 jul. 1981.

A RESPEITO do MARGS. Zero Hora, Porto Alegre, 4 jun. 1983.

ARTE infanto-juvenil. Zero Hora, Porto Alegre, 22 ago. 1984.

ARTISTAS gaúchos chamados ao MARGS. Correio do Povo, Porto Alegre, 8 abr. 1970.

ATIVIDADES do Museu de Arte do Estado. Diário de Notícias, Porto Alegre, 9 de out. 1975.

AUGUSTO e Fayga prestigiam o aniversário da escolinha. Folha da Tarde, Porto Alegre, 25 out. 1983a.

AUGUSTO Rodrigues chega hoje. Correio do Povo, Porto Alegre, 22 out, 1983b.

AUGUSTO Rodrigues entre nós falará logo à tarde no MARGS. Correio do Povo, Porto Alegre, 25 out. 1983c.

AUMENTO do acervo e bom público caracterizam o MARGS em 1977. Entrevistado: Luiz Inácio Medeiros. Correio do Povo, Porto Alegre, 3 de jan. 1977.

AVANCINI, José Augusto; BRITES, Blanca. Ado Malagoli: tradição e modernidade. Porto Alegre: Bankorp Cultural; Opus Promoções, 2004.

AVANCINI, Jose Augusto. BRITTES, Blanca. Ado Malagoli: tradição e modernidade. Porto Alegre: Bankorp Cultural; Opus Promoções, 2004.

AVRUCH, Miriam. Iberê Camargo: ano 70. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 22, ago./set. 1984. p. 2-3.

BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALBÃO, Chistina. O Brejeiro Olhar de Alice. Jornal do MARGS, Porto Alegre, n. 107, maio. 2005a.

BALBÃO, Christina H. Um museu vivo. *In*: GOMES, Paulo César Ribeiro *et al* (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005b. p. 46-51.

BARBOSA, Ana Mae. As mutações do conceito e da prática. *In*: BARBOSA, Ana Mae (org.) Inquietações e mudanças no ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. Cartema, João Pessoa, n. 8, 2020. p. 143-165.

BARBOSA, Ana Mae. John Dewey e o ensino da arte no Brasil. São Paulo: Cortez, 2001.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação em um museu de arte. Revista USP, São Paulo, n. 2, jun./ago, 1989. p. 125-132.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. *In*: BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO; Rejane Galvão (org.). Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESIP, 2009. p. 13-22.

BARBOSA, Luiz Carlos. Exposições de Malagoli, aqui e em São Paulo. *Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, 2 jul, 1985a.

BARBOSA, Luiz Carlos. Margs aniversaria e mostra seu acervo. *Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, 20 e 22 jul, 1985b.

BARBOSA, Luiz Carlos. Margs comemora os 70 anos de Iberê. *Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, 17 ago, 1984a.

BARBOSA, Luiz Carlos. Vasco, transformando o mundo. *Gazeta Mercantil*, Porto Alegre, 18 set, 1984b.

BARBOSA, Patricia Gabriela Machado; FARIA, Ana Carolina Gelmini de. Por uma história da educação em museus inclusiva: conhecendo, entre pistas e sinais, Liana Rubi Teresa de Ocampo. *Sillogés*, Porto Alegre, v.6. n.1, jan/jun, 2023. p. 190-216.

BARONE, Antonietta. Apresentação. *In: SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE INFANTO-JUVENIL*, 1., 1972, Porto Alegre. Catálogo. Porto Alegre: MARGS, 1972.

BARONE, Antonietta. Nada se faz sozinho. *In: GOMES, Paulo César Ribeiro et al (org.). Memória do Museu*. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 66-68.

BECK, José Mariano de Freitas. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre. n. 28, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, 2005. p. 132-147.

BERG, Evelyn. Ado Malagoli: "Obra de arte é como prece". Entrevistado: Ado Malagoli. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 dez, 1972.

BERG, Evelyn. Iberê Camargo: 70 anos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 ago, 1984.

BERG, Evelyn. O museu de arte e seu público. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 out, 1986.

BERG, Evelyn. O que pensa do mercado de arte riograndense? *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, ano 1, n. 3, 1976.

BERNHARDT, Plínio. O povo deve compreender o verdadeiro sentido da arte. *Jornal do Sul*, Porto Alegre, 13 out, 1974.

BIBLIOTECA. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, ano 2, n. 4, jan./abr, 1977. p. 11.

BIORA, Ellen Cristina Polli. O conceito de museu vivo na perspectiva da Educação: o caso do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1970-1984). 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

BOEIRA e Mancuso estão no MARGS. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 01 dez, 1983.

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

BOHNS, Neiva. Meados do século vinte: o processo de instauração de uma visualidade moderna. *In*: GOMES, Paulo (org.). Criação plástica no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002. p. 83-104.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ano. 1, n. 1, 1976a.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ano. 1, n. 2, 1976b.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ano. 1, n. 3, out./dez, 1976c.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ano 3, n. 8, maio/jul, 1978.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ano4, n.10, jan./abr, 1979.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n. 9, set, 1983.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.19, fev./mar, 1984a.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.20, abr./maio, 1984b.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.21, jun./jul, 1984c.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.23, out./dez, 1984d.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.25, jul./set, 1985.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.29, jul./ set, 1986a.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, n.30, dez, 1986b.

BONS ventos para a cultura gaúcha. Jornal do Sul, Porto Alegre, 15 abr, 1983.

BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Lisboa: Fim de Século - Edições, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BORTOLON, Eugenio. O alemão que construiu Porto Alegre. Zero Hora, Porto Alegre, 22 jul, 1984.

BRAUN, Vera Bina. Congresso ICOM/CECA 85. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, jan./mar, 1986. p. 17-18.

BRITTES, Blanca. Nossas Alices: Alice Brueggemann & Alice Soares. Entrevistadas: Alice Soares e Alice Brueggemann. *In*: MOREÉ, Cristina Barth; VEECK, Marisa (org.) Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998. p.7-11.

BRITES, Blanca Luz. GOMES, Paulo César Ribeiro. Revelando Alice Ardohain Soares (1917-2005). Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 37., Salvador. Anais [...]. Salvador: CBHA, 2017. p. 377-389.

BRULON, Bruno. Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para possibilidades do presente. Cadernos Pagu, Campinas, n. 55, 195515, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8656393/21183>. Acesso em: 22 nov. 2023.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. A museologia como uma Pedagogia para o Patrimônio. *In*: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Porto Alegre n. 31, jan./ jun, 2002. p. 87-98.

BULHÕES. Maria Amélia (Org.). As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia. Artes Plásticas: participação e distinção. Brasil anos 1960/70. 1990. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

CANAL Sete se renova e promete mais para 1981. Folha da Tarde, Porto Alegre, 10 out, 1980.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Balala. As artes plásticas no campo político-social. Zero Hora, Porto Alegre, 7 fev, 1980.

CARLOS Scarinci: debate sobre as gravuras que estão na mostra do MARGS. Correio do Povo, Porto Alegre, 19 mar. 1980.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Espaço N.O. Nervos Ópticos. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CASTILHOS, Raul. Museu de Arte. Correio do Povo. Porto Alegre, 2 jun, 1957.

CERÂMICAS, esculturas e palestras, no MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 15 out, 1982.

CERAVOLO, Suely Moraes. Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antônio do Prado Valladares. História, Ciências, Saúde, Manguinhos, v. 19, n. 2, p. 769-773, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702012000200027. Acesso em: 16 nov, 2023.

CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, pp. 21-31, 1994.

CHEGA hoje um mestre. Folha da Tarde, Porto Alegre, 22 e 23 out, 1983.

CHICO Lisboa convoca Assembleia e propõe Conselho do MARGS. Correio do Povo, Porto Alegre, 18 out, 1980.

CICCILLO Matarazzo. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 31 out, 2015. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16545/ciccillo-matarazzo>. Acesso em: 21 nov. 2023.

CICLO de palestras no MARGS inicia com "Arte e Política". Correio do Povo, Porto Alegre, 7 ago, 1980.

CÓDIGO de ética do ICOM para Museus. São Paulo: ICOM Brazil, jul, 2018. Disponível em: https://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofo no_iii_2009.pdf. Acesso em 10 jul. 2023.

COLECIONADOR expõe 297 artistas gaúchos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 jul. 1981.

COMAS, Carlos Eduardo. Praças, portais, palácios: Wiederspahn Monumental. *In: GRIENEISEN, Vera. Arquiteto Wiederspahn: olhares contemporâneos sobre sua obra.* Porto Alegre: UNISINOS, 2022. p. 72-77.

CONTINUA a Exposição do Acervo do MARGS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 jan, 1968.

COORDENADOR da exposição Hilton esclarece a questão do MARGS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 out, 1980.

CORONA, Fernando. O Museu de Arte e a espera. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 de abr, 1975.

COSTA, Lygia Martins. Entrevista depoimento. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, 2005. p. 274-309.

CRIANÇAS e adolescentes, público prestigiado. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 jun, 1981.

CRIANÇAS gaúchas expõem nos EUA. *Zero Hora*, Porto Alegre, 5 set. 1984.

CURSO e Seminário. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 11 maio 1984.

DAMASCENO, Athos; CARO, Herbert; CESAR, Guilhermino; MORITZ, Paulo Antônio. *O Theatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: SESC, 1975.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900).* Porto Alegre: Globo, 1971.

DARTSCH, Cristian. MARGS vai tirar a arte do pedestal e dá-la ao povo. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 9 de jul, 1977.

D'ÁVILA, Helena Maya. O Margs no lugar certo. *In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (orgs). MARGS 50 Anos: Memória do Museu.* Porto Alegre, 2005. p. 73- 74.

DELEGACIA Fiscal entrega prédio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 de ago, 1977.

DEMISSÃO do diretor do MARGS provoca polêmicas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 out, 1980.

DE PRIMEIRA. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 5 abr, 1983.

DESABOU o teto de uma das torres do MARGS. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 mai, 1982.

DESTAQUE nas artes. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 01 dez, 1983.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. São Paulo: Armand Colin, 2013.

Dia Internacional da Mulher. Zero Hora, Porto Alegre, 8 mar, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIREÇÃO do MARGS quer escolas na exposição. Zero Hora, Porto Alegre, 4 abr, 1972.

DOAÇÕES e aquisições: atual exposição do Museu de Arte. Correio do Povo, Porto Alegre, 31 jan, 1975.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. Estatuária e Ideologia. Porto Alegre: Ed. da Cidade; Letra & Vida, 2011.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. Os Estatuários da Delegacia Fiscal. *In*: GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco (org.). Selecta do Museu. Porto Alegre: Corag, 2005a. p. 156-157. Publicação editada em comemoração aos 50 anos do MARGS.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. O universo e a província no monumento à República. *In*: GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco (org.). Selecta do Museu. Porto Alegre: Corag, 2005b. p. 158-159. Publicação editada em comemoração aos 50 anos do MARGS.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ELOY, Lourdes. MARGS também é discutido no documento. Correio do Povo, Porto Alegre, 25 out. 1980.

EM VISITA ao MARGS. Zero Hora, Porto Alegre, 16 jun, 1983.

EM NOVEMBRO nova coletânea de arte dos professores. Correio do Povo, Porto Alegre, 28 out, 1983.

ENCONTROS no MARGS. Zero Hora, Porto Alegre, 8 nov, 1986.

ENCONTRO no museu. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 11, nov, 1983. p.9.

ENCONTROS no Museu destaca a mulher. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 21 abr, 1984.

ESPAÇO Margs. Correio do Povo, Porto Alegre, 15 jul, 1980a.

ESPAÇO MARGS na TV Estado. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, v. 5, n. 14, jul./out, 1980b. p. 13.

ESTUDANTES de 1º grau no MARGS. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, v. 5, n. 14, p. 16, jul./out, 1980.

EVELYN, a nova diretora do MARGS. Correio do Povo, Porto Alegre, 3 abr, 1983a.

EVELYN é a primeira mulher a assumir a direção do Margs. Zero Hora, Porto Alegre, 01 abr, 1983b.

EXPOSIÇÃO da Escolinha de Artes da Universidade. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 out, 1980a.

EXPOSIÇÃO da Escolinha no Museu de Arte do RS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 21 out, 1980b.

EXPOSIÇÃO de arte contemporânea brasileira. Diário de Notícias, Porto Alegre, 9 set, 1955.

EXPOSIÇÃO do acervo. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, ano 1, n. 1, 1976.

EXPOSIÇÃO do acervo na nova casa. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, ano 4, n. 10, jan./abr, 1979.

FAHRION, João. O nosso museu de arte. Correio do Povo, Porto Alegre, 13 set, 1955.

FARGE, Arlette. O sabor do arquivo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de; POSSAMAI, Zita Rosane. Da educação em museus à educação museal: ideias, políticas e metodologias no Brasil. *In: Educação para as artes, para as culturas e para o patrimônio*. Canoas: Ed. Unilasalle, 2020. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/217706?locale-attribute=pt_BR Acesso em: 13 out, 2022.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. Educar no museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958), 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/158339>. Acesso em: 11 jul, 2021.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de; POSSAMAI, Zita Rosane. Museus e Educação: debates internacionais e produção intelectual brasileira, 1958. CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 10, 2014. Anais [...]. Curitiba: PUC-PR, 2014.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de; POSSAMAI, Zita Rosane. O campo dos museus no Brasil: indícios das relações instituídas em meados do século XX. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 50, 2018. p. 13-29.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de; QUADRADO, Iandora de Melo. Estudar os museus e patrimônios na perspectiva da História da Educação: caminhos possíveis. *Sillogés*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 132-151, 2019. Disponível em: <http://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/39/59>. Acesso em: jul. 2021.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. SILVA, Daphne Victoria Telles Guterres da. Christina Balbão: uma intelectual mediadora no campo dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 56, 2022. p. 1-28.

FERRARI, Mélodi Franquine. A trajetória de Christina Balbão (1917-2007) nas instituições artísticas de Porto Alegre. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/192968>. Acesso em: 13 out, 2020.

FIALHO, Daniela Marzola. A Planta de Porto Alegre (RS) de 1906. *SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA*. 3., 2016. Anais [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 329-338. Disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio2016/pdf/29DanielaFialho_3SBCH.pdf. Acesso em: 11 jun, 2023.

FLÔRES, Anelis Rolão. O núcleo da Praça da Alfândega de Porto Alegre: requalificação e convergência. Programa de pós-graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5646/000517947.pdf?sequence=1&isAll> owed. Acesso em: 05 jun, 2023.

FREITAS, Eliana. Vasco Prado: brindes aos 70 anos de vida. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 20 nov, 1984.

FREITAS, Eliana. A partida do Trem da Cultura. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 11 out, 1984.

FRÓES, Maria Lúcia. Arte na Escola. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 ago, 1985a.

FRÓES, Maria Lúcia. Fayga, artista sempre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 3 jul, 1985b.

FRÓES, Maria Lúcia. Notas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 jul, 1985c.

FUCHS, I. M. Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade feminista na historiografia da arte. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 1, mai, 2023. p. 49-79. Doi: 10.20396/modos.v7i2.8671353.

GALO, Carlos. Plínio Bernhardt, 40 anos de arte. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, n. 28, p.11-12, abr./jun, 1986.

GALO, Carlos. Nossa casa, o MARGS. *In: GOMES, Paulo César Ribeiro et al (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 92-95.*

GAMA, Joel Santana da. A trajetória de Tarcísio Taborda e as influências do pensamento museológico sul-rio-grandense. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

GANZER, Adriana Aparecida. “Eu começava a olhar uma coisa que me interessava e já tinha que olhar outra”: refletindo sobre a relação dialógica entre o museu de arte e a criança. Criciúma, 2008. 154p. Dissertação de Mestrado. UNESCO, Criciúma, 2008.

GASPAROTTO, Paulo. Em Destaque. Entrevistada: Evelyn Berg Ioschpe. Zero Hora, Porto Alegre, 21 dez, 1985.

GASPAROTTO, Paulo. As obras de Wiedersphan em destaque. Zero Hora, Porto Alegre, 13 jul, 1984a.

GASPAROTTO, Paulo. Um ano de gratas surpresas. Zero Hora, Porto Alegre, 30 dez, 1984c.

GIANUCA, Renato. Existe um Museu de Arte aqui? Correio do Povo, Porto Alegre, 6 out, 1968.

GIL, *Carmem Zeli de Vargas. POSSAMAI, Zita Rosane.* Educação patrimonial: percursos, concepções e apropriações. Mauseion, Canoas, n.19, set/dez, 2014. p. 13-26.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GIOVANAZ, Marlize. Mário de Andrade: ativista da preservação do patrimônio cultural do Brasil. Ciências & Letras, Porto Alegre, n. 31, jan/jun, 2002. p. 209-217.

GOLIN, Cida; SIRENA, Mariana. Jornalismo, sistema artístico e cidade na década de 1950: estudo das notas de arte de Aldo Obino no jornal Correio do Povo. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 22, n. 2, abr./jun, 2015. p. 1-17.

GOLIN, Cida. et al. Da praça da Matriz à praça da Alfândega. *In: MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Tomo editorial, 2000. p. 15-24.*

GOMES, Paulo: A cultura e o ano de 1954: uma mirada retrospectiva. *In: GOMES, Paulo César Ribeiro et al (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 24 - 29.*

GOMES, Paulo. 100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2012.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu; CARRIJO, Elizângela. Lygia Martins Costa: dedicação ao mundo museal por mais de meio século. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v.1, n. 1, jan/jul, 2012. p. 252-268.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. LOPES, Maria Margaret. Agentes e agências na proteção do patrimônio antes do Patrimônio: Heloisa Alberto Torres e o Museu Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 50, 2018. p. 85-99.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Ed. da USP, FAPESP, 2004.

GRECCO, Vera. Histórico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. In: *O Museu de Arte do Rio Grande do Sul – São Paulo: Banco Safra*, 2001. p. 7-18.

GRIENEISEN, Vera. Aspectos transculturais na arquitetura porto-alegrense: a obra de quatro profissionais alemães entre 1900 e 1950. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/198521/001100209.pdf?sequence=1&i>. Acesso em: 19 jun, 2023.

GRIENEISEN, Vera. *Arquiteto Wiederspahn: olhares contemporâneos sobre sua obra*. Porto Alegre: UNISINOS, 2022.

GRIENEISEN, Vera; MEIRA, Ana Lúcia. Theo Wiederspahn, construtor de patrimônios. In: GRIENEISEN, Vera. *Arquiteto Wiederspahn: olhares contemporâneos sobre sua obra*. Porto Alegre: UNISINOS, 2022. p. 112-125.

GRINSPUM, Denise. *Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de públicos*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GRINSPUM, Denise. Mediação em museus e em exposições: espaços de aprendizagem sobre arte e seu sistema. *Revista Gearte*, Porto Alegre, v.1, n. 3, ago, 2014. p. 272-283. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/52606/32633>. Acesso em: 11 jun. 2021.

GRINSPUM, Denise. A formação do educador e o museu. *Pátio: Revista Pedagógica Artes Médicas*, Porto Alegre, n.4, fev/abr, 1988.

HERKENHOFF, Paulo. MARGS/INAP: Iberê Camargo. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, n. 22, ago/set, 1984. p. 27-28.

HERSKOVITS, Anico. Lições de uma mestra do desenho. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 ago, 2007.

HISTÓRICO do Museu de Arte. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, ano 1, n. 1, 1976. p. 3-4.

HOJE, no Margs, Fayga Ostrower. Zero Hora, Porto Alegre, 26 jun, 1985.

HOJE se debate arte aqui. Folha da Tarde, Porto Alegre, 5 jun, 1967.

HOLLANDA, Guy de. Recursos educativos dos museus brasileiros. Rio de Janeiro: CBPE-ONICOM, 1958.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Cidade ou cidades? uma pergunta à guisa de introdução. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 23, 1994. p. 15-19.

HOLTZ, Raul. (Org.) Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Catálogo Geral. Porto Alegre: MARGS, 2013.

HOHLFELDT, Antonio. Do amadorismo à profissionalização. *In*: GOMES, Paulo César Ribeiro *et al* (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 86-87.

HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IMAGEM e som para resgatar a memória. Folha da Tarde, Porto Alegre, 30 ago, 1983.

IMPRESSÕES sobre a Europa. Correio do Povo, Porto Alegre, 13 abr, 1962.

INAUGURADO o Museu de Arte do R.G.S. Revista do Globo, Porto Alegre, jun/jul, 1957.

INICIA hoje o ciclo da crítica paulista Aracy Amaral, no MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 7 ago, 1980.

IOSCHPE, Evelyn Berg. O atendimento no museu. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 19, fev/mar, 1984. p. 12-14.

IOSCHPE, Evelyn Berg. O comportamento dos museus. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 27, jan/mar, 1986a. p. 18-19.

IOSCHPE, Evelyn Berg. O museu como formador de público. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 28, abr/jun, 1986b. p. 21-23.

IOSCHPE, Evelyn Berg. Sinal dos Tempos. Revista Visão, 25 jul, 1983a.

IOSCHPE, Evelyn Berg. Duplo espanto. Zero Hora, Porto Alegre, 23 out. 1983b.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. *In*: AMARAL, Lilian; BARBOSA, Ana Mae. Interterritorialidade: mídias, contextos e educação. São Paulo: Editora Senac, 2008. p. 87-104.

KERN, Maria Lucia. Os sistemas visuais e ideologias no RGS. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 32, jan/mar, 1987.

KERN, Maria Lucia. Modernidade e modernismo: O caso da pintura no Rio Grande do Sul. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 26, out/dez, 1985.

KERN, Maria Lucia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. *In*: GOMES Paulo; KNAAK, Bianca; GIACOMELI, Vinícios (org.). Criação plástica no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do RS, 2002. p. 54-82.

KLINTOWITZ, Jacob. Rio Grande vive marasmo cultural. Zero Hora, Porto Alegre, 17 out, 1982.

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

KUBASKI, Francielle. As praças centrais de Porto Alegre como composições arquitetônicas: sobre o papel da arquitetura na construção dos espaços abertos. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/181047/001073878.pdf?sequence=1>. Acesso em: 11 jun. 2023.

LINDNER, Claudia. Arte é tudo o que mobiliza. Entrevistada: Aracy Amaral. Correio do Povo, Porto Alegre, 17 ago, 1980.

LIMA, Marcelo Stoduto. Museu, arte & educação: as práticas educativas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1954-1959. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LIBERDADE, a lição de Augusto Rodrigues. Zero Hora, Porto Alegre, 25 out, 1983.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEI Sarnei em discussão no Margs. Zero Hora, Porto Alegre, 15 dez, 1986.

LEVACOV, Milka. Arte e convívio. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 20, abr/mai, 1984. p. 10.

LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. Revista Educação e Sociedade, Campinas, v. 3, n. 40, dez, 1991. p. 443-455.

LOPES, Maria Margaret. O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX. Brasília: Ed. UnB, 2009.

LOPES, Maria Margaret. Proeminência na mídia, reputação em ciências: a construção de uma feminista paradigmática e cientista normal no Museu Nacional do Rio de Janeiro. *História, Ciências, Saúde*, Rio de Janeiro, v.15, jun, 2008. p.73-95.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo Editora da USP, 1999.

LUNZ, Leandro da Sila. MULHER E HISTÓRIA: DA INVISIBILIDADE À SUJEITO DE ANÁLISE. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Dourados, v. 12, n. 23, 2018. p. 49-67. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/7829/4577>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MACIEL, Pedro. Museus de artes: projetos para o futuro. Entrevistado: Gilberto Morás Marques. *Zero Hora*, 2 jul, 1971.

MALAGOLI, Ado. Dossiê Malagoli. Porto Alegre: Acervo Documental do MARGS, 2023? (Coleção Dossiês de artistas). Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-ado-malagoli/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_238595&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=7274&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fdossies-de-artistas%2F. Acesso em: 11 jul. 2023.

MALAGOLI, Ruth. Em companhia de Malagoli. *In: GOMES, Paulo César Ribeiro et al* (org.). *Memória do Museu*. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 56-58.

MALAGOLI, Ruth. O olhar de Ruth sobre Malagoli (2000). *In: GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco*. *Selecta do Museu*. Porto Alegre: Corag, v. 2, 2005. p. 99-100.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARGS. *Catálogo da 1º Exposição de Arte Contemporânea*. Porto Alegre: MARGS, 1955.

MARGS. *Exposição de Pedro Weingärtner. Catálogo da exposição*. Porto Alegre: MARGS, 1957.

MARGS em sede própria. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, v.4, n. 10, jan/abr, 1979.

MARGS inicia março com ampla programação. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 mar, 1984.

MARGS: mais de cem mil visitantes este ano. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 dez, 1983.

MARGS promove palestras e mostras didáticas. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, 14 out, 1975.

MARGS promove debate no encerramento da mostra “A Gravura Contemporânea”. Folha da Tarde, Porto Alegre, 21 mar, 1980.

MARGS agora tem Boletim Informativo. Correio do Povo, Porto Alegre, 10 de jul, 1976.

MARGS: um museu (de arte) para os novos tempos. Zero Hora, Porto Alegre, 17 jun, 1981.

MARGS um centro de arte no Sul. Jornal Perspectiva Universitária, Rio de Janeiro, 01 out, 1980.

MARGS completa 25 anos precisando de reparos. Folha da Tarde, Porto Alegre, 26 mai, 1982.

MARGS mostra a primeira exposição que montou. Gazeta Mercantil Sul, Porto Alegre, 25 jul, 1985.

MARGS em franca atividade. Folha da Tarde, Porto Alegre, 8 jun, 1984a.

MARGS promove palestras. Gazeta Mercantil, Porto Alegre, 4 jul, 1984b.

MEDEIROS, Luiz Inácio. Boletim Informativo do MARGS. Porto Alegre, ano 1, n. 1, 1976.

MEDEIROS, Luiz Inácio Franco de. E, finalmente, a nova sede. *In*: GOMES, Paulo César Ribeiro *et al* (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 63-65.

MEDEIROS, Maria Tereza. Margs chama o público para conhecer mais sobre Cristina Balbão. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul [site instrucional], 25 jun, 2017. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/margs-chama-o-publico-para-conhecer-mais-sobre-cristina-balbao>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MEMÓRIA resgatada: Ilka Portes. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 9, set, 1983a. p. 9.

MEMÓRIA resgatada: 70 anos do prédio do MARGS. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 9, set, 1983b. p. 4.

MEMÓRIA resgatada: 70 anos do prédio do MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 31 ago, 1983c.

MENDONÇA, Edgar Sússekind de. A extensão cultural nos museus. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. (Série Museu Nacional publicações avulsas, 2). Disponível em: [http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Mendonca%20\(1946\).pdf](http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Mendonca%20(1946).pdf). Acesso em: 11 jul. 2023.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. p. 11-36.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, Foz do Igauçu, n. 1, v. 1, 2017. p. 12-32.

MIRANDA, Danilo Santos de. Prefácio. *In*: AMARAL, Lilian; BARBOSA, Ana Mae (org.) *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac SP, 2008.

MONITORES a explicar Segall. *Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, 8 ago, 1986.

MORAES, Angélica de. Chegamos ao equilíbrio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 dez, 1983.

MORAES, Angélica de. MARGS expõe Carlos Oswald, o pai da gravura no Brasil. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 mar, 1984.

MORAES, Angélica de. Margs o susto sábado à tarde. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 set, 1984.

MORAES, Angélica de. Sexta, no MARGS, a eterna e bela gravura expressionista. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 mai, 1984.

MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.

MORAIS, Frederico. O festival dos 70 anos de Iberê Camargo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago, 1984.

MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. *In*: *Atlas Histórico do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, [1988]. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbete/5836>. Acesso em: 21 nov. 2023.

MOSTRA Internacional de Arte Infantil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 set, 1972.

MOURA, Reinaldo. Os olhos do mundo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 set, 1955.

MUSEU abriu calendário 81. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 mar, 1981.

MUSEU de Arte: um acervo em busca de local adequado. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 out, 1969.

MUSEU de Arte do RGS ganhou casa nova, bonita e adequada. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 set, 1973.

MUSEUS porque não? *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 jun, 1983.

MUSEUS, a opção cultural fascinante. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 jul, 1984.

MUSEU em alta. Zero Hora, Porto Alegre, 12 dez, 1982.

MUSEU de Arte do Estado quer ampliar Biblioteca. Correio do Povo, Porto Alegre, 7 abr, 1980.

MUSEU de Arte, opção de férias. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 23 jan, 1981.

MUSEUS: o papel da Educação. Correio do Povo, Porto Alegre, 20 nov, 1986.

NÃO ao servilismo. Folha da Tarde, Porto Alegre, 7 out, 1980.

NO MARGS a chance de ver obras de artistas de todo o mundo, nestas férias. Folha da Manhã, Porto Alegre, 24 fev, 1977.

NO MARGS, homenagem à criança em seu mês. Folha da Tarde, Porto Alegre, 18 out, 1983.

NO MASP, 45 anos de pintura de Malagoli. Zero Hora, Porto Alegre, 27 jun, 1985.

NO MUSEU de Arte, o estudo de Scarinci sobre gravura gaúcha. Folha da Manhã, Porto Alegre, 30 jan, 1980.

NO MUSEU de Arte do Estado uma palestra sobre a gravura no Sul. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 mar, 1980.

NO MUSEU de Arte segue a mostra histórica da gravura feita no sul. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 fev, 1980.

NOS vinte anos de atividades. Folha da Manhã, Porto Alegre, 13 fev, 1975.

NOS trinta anos do MARGS, documentário do seu acervo. Gazeta Mercantil Sul, Porto Alegre, 11 jul, 1985.

NÓVOA, António. Carta a um jovem historiador da educação. *Historia y memoria de la Educación*, Madrid, n. 1, 2015. p. 23-58.

NÓVOA, António. Por que a História da Educação. *In: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Câmara (org.). Histórias e memórias da história da educação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2004.

OBINO, Aldo. O museu rio-grandense de arte. Correio do Povo. Porto Alegre, 02 de set, 1955.

OBINO, Aldo. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul mostra retrospectiva de Weingärtner. Correio do Povo. Porto Alegre, 13 de jun, 1957.

OBINO, Aldo. O Vintênio do Museu de Artes. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 mar, 1975.

OBINO, Aldo. Boletins do GPH e do MARGS. Correio do Povo, 15 jul, 1976.

OBINO, Aldo. 60 anos de gravura no Sul. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 fev, 1980.

OBINO, Aldo. Os premiados do Salão Nacional. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 mar, 1981.

OITO cidades na rota do Trem da Cultura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 out, 1984.

OLIVEIRA, Larissa Saldanha. A perspectiva museológica e pedagógica de José Valladares no Museu do Estado da Bahia (1939-1959). Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

O'MAY, Mônica. MARGS com visitas guiadas para turistas. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 28 dez, 1984.

O MUNDO mágico de Augusto Rodrigues. *Boletim Informativo do MARGS*, Porto Alegre, n. 10, p. 5, out, 1983.

OS CINCO Núcleos do MARGS. Entrevistada: Teniza Spinelli. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 de out, 1978.

OS DIFÍCEIS problemas do MARGS. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 ago, 1979.

OS PLANOS do Museu de Artes para este ano. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 17 de jan, 1976.

OTT, Roberto William. Ensinando crítica nos museus. *In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Arte-Educ leit no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 113-142.

PAINEL sobre a Lei Sarney. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 dez, 1986.

PALESTRA hoje no MARGS sobre crítica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 mar, 1981.

PALESTRAS de Aracy Amaral no MARGS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 ago, 1980.

PASSEAR pela cidade é mais uma opção de lazer. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 ago, 1984.

PEQUENOS artistas no MARGS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 out, 1980.

PEREIRA, Cláudio Calovi. Theo Wiederspahn, Carlos Barbosa Goçaves e o pórtico portuário de Porto Alegre. *In: GRIENEISEN, Vera. Arquiteto Wiederspahn: olhares contemporâneos sobre sua obra*. Porto Alegre: UNISINOS, 2022. p. 82-91.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. Educação museal: entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) –

Universidade do Estado do Rio De Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade visões literárias do urbano. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

PIETA, Marilene Burtet. Modernidade da pintura no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, 1995.

PÍFFERO, Luiza. Quatro mulheres que abriram caminhos no RS. Zero Hora, Porto Alegre, 5 jun, 2017.

PINTO, Leila. ROCHA, Sibila. Todas as tendências tiveram seu espaço. Todo mundo teve o que fazer. Zero Hora, Porto Alegre, 30 dez, 1984.

PILLA, Maria Regina. Uma nova concepção sobre museus e seu significado. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 31 jan, 1969.

PLANOS da nova direção. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, ano 5, n. 14, jul/out, 1980. p. 2.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v. 1, 1984. p. 51-86.

POSSAMAI, Zita Rosane. Olhares cruzados: interfaces entre história, educação e museologia. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 3, n. 6, mar/abr, 2015. p. 17-31.

POSSAMAI, Zita Rosane. Patrimônio e História da Educação: aproximações e possibilidades de pesquisa. *Revista História da Educação*, São Leopoldo, v. 16, n. 36, 2012. p. 110-120. Disponível em:
em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/19976>. Acesso em: 06 nov. 2023.

POSSAMAI, Zita Rosane; THIELKE, Natália. Pensando a história da Educação a partir dos museus. *In*: Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, 10, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: PUCPR, 2014. p 1-15.

POSSAMAI, Zita Rosane. Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Est Edições, 2001.

PRÉDIO do MARGS será homenageado. Zero Hora, Porto Alegre, 28 mai, 1984.

PRESENÇA da mulher na arte em debate no MARGS. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 abr, 1984.

PRESSER, Décio. Malagoli recupera o acervo do MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 26 de jul, 1982.

PRESSER, Décio. A gravura gaúcha numa mostra no MARGS. Entrevistado: Carlos Scarinci. Folha da Tarde, Porto Alegre, 30 jan, 1980.

PRESSER, Décio; ROSA, Renato. Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul. 2ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.

PRESSER, Décio. MARGS comemora 20 anos numa sede provisória. Folha da Tarde, 11 mar, 1975.

PRESSER, Décio. Associação de amigos do MARGS em breve começa a funcionar. Folha da Tarde, Porto Alegre, 26 jul, 1982a.

PRESSER, Décio. Individuais de gaúchos e mostra de presidiários. Folha da Tarde, Porto Alegre, 5 out, 1982b.

PROGRAMA nacional desperta interesse e críticas. Zero Hora, Porto Alegre, 11 jun, 1983.

PROST, Antoine. Doze lições sobre a história. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina. Ecuador Debate, Quito, 44, ago, 1998. p. 227-238. Acesso em 5/04/2021: RFLACSO-ED44-17-Quijano.pdf (flacsoandes.edu.ec)

RAMOS, Paula Viviane. Artistas Ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12110>. Acesso em: 04 jul. 2023.

READ, Herbert. A educação pela arte. Lisboa: 70, 1982.

REALIZAÇÕES do MARGS em 1983. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 29 dez, 1983.

REGISTRO doação. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 22, ago/set, 1984. p. 23.

RENASCEU uma praça, para a alegria de toda a cidade. Diário de Notícias, Porto Alegre, 10 jan, 1979.

RETROSPECTIVA de Fayga Ostrower. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 26 jun, 1985.

RIBEIRO, Célia. Evelyn é a primeira mulher a assumir a direção do MARGS. Entrevistada: Evelyn Berg Ioschpe. Zero Hora, Porto Alegre, 01 abr, 1983.

RIBEIRO, Célia. Tem sido realizados vários debates. Zero Hora, Porto Alegre, 2 abr, 1984.

RIBEIRO, Célia. Artista mulher tem maior dificuldade em abrir seu espaço. Zero Hora, Porto Alegre, 12 mar, 1985.

RIBEIRO, Célia. Os 70 anos de Vasco. Zero Hora, Porto Alegre, 19 nov, 1984a.

RIBEIRO, Célia. Tem sido realizados vários debates. Zero Hora, Porto Alegre, 2 abr. 1984b.

RIBEIRO, Célia. Museu da Praça da Alfândega tem guias voluntários. Entrevistada: Beba Levacov. Zero Hora, Porto Alegre, 4 jun, 1984c.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIO GRANDE DO SUL. Decreto nº 5.065, de 27 de julho de 1954. Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 13, 29 jul, 1954a. Disponível em: <https://secweb.procergs.com.br/doe/public/downloadDiario/diario-download-form.xhtml?dataPublicacao=1954-07-29>. Acesso em: 21 nov. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Lei nº 2.345, de 29 de janeiro de 1954. Dispõe sobre a criação e organização da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura e dá outras providências. Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, ano 12, n. 164, 01 fev, 1954b. Disponível em: <https://secweb.procergs.com.br/doe/public/downloadDiario/diario-download-form.xhtml?dataPublicacao=1954-02-01>. Acesso em: 21 nov. 2023.

ROBERTO Pimentel assume direção do MARGs. Correio do Povo, Porto Alegre, 7 out, 1980.

ROCHA, Sibila. O talento incomum de quatro presidiários. Zero Hora, Porto Alegre, 5 out, 1982.

ROCHA, Sibila. Elas no poder. As mulheres de confiança do governador. Entrevistada: Evelyn Berg loschpe. Zero Hora, Porto Alegre, 17 jul, 1983a.

ROCHA, Sibila. Evelyn Berg, a diretora do MARGs. Zero Hora, Porto Alegre, 17 jul, 1983b.

ROCHA, Teresa. O São Pedro já é centenário. Sua história é um relato de cem anos da cultura artística riograndense. Revista do Globo, Porto Alegre, n. 721, jul/ago, 1958.

RODRIGUES, Mauro Costa. Em busca da sede definitiva. In: GOMES, Paulo César Ribeiro *et al* (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 69-72.

ROSSI, Renato. Pessoal, vamos curtir o Museu de Arte. Entrevistado: Jader Siqueira, Folha da Tarde, 21 nov, 1979.

SÁ, Ivan Coelho de. Lygia Martins Costa: narrativa sobre suas contribuições à Museologia e ao Patrimônio. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 4, n. 8, dez, 2015. p. 129-146.

SCARINCI, Carlos. Meio século de arte nova. *In: Catálogo da II Exposição circulante de obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: USP, 1966.

SCARINCI, Carlos. A gravura gaúcha em exposição no museu de arte. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 24 jan, 1980.

SCARINCI mostra gravura no sul dia 30 no Museu. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 jan, 1980.

SCARINCI, Carlos. A Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 fev, 1980.

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

SCARINCI, Carlos. Com mestre uma conversa: Ado Malagoli. Entrevistado: Ado Malagoli. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 637, abr/mai, 1955a. p. 26-27.

SCARINCI, Carlos. Um museu de Arte para os gaúchos. Entrevistado: Ado Malagoli. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 642, jul, 1955b. p. 36-39.

SCARINCI, Carlos. Um museu em ação. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 647, p set, 1955c. 58-60.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Alessandra Dahya Henrique da. A educação em museus sob o olhar do comitê de educação e ação cultural (CECA-BRASIL). Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2013.

SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: eapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SIMON, Cirio. A instituição MARGS. *In: GOMES, Paulo César Ribeiro et al (org.). Memória do Museu*. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 174-176.

SIMON, Cirio. O primeiro mestre da pintura. *Jornal do MARGS*, Porto Alegre, n. 101, jul, 2004.

SIQUEIRA, Juliana Maria de. Corazonar uma Museologia onde caibam muitas museologias: a interculturalização do campo como projeto decolonial. *In*: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (ed.). Introdução à Socio Museologia, 2020.

SPINELLI, Teniza. Iberê: a exigência da síntese. Boletim Informativo do MARGs, Porto Alegre, n. 20, abr/mai, 1984a. p. 19-20.

SPINELLI, Teniza. Iberê Camargo: Linguagem e expressão. Entrevistado: Iberê Camargo. Boletim Informativo do MARGs, Porto Alegre, n. 22, ago/set, 1984b. p. 17-20.

SPINELLI, Teniza. MARGs e Malagoli. Entrevistado: Ado Malagoli. Boletim Informativo do MARGs, Porto Alegre, n. 19, fev/mar, 1984c. p. 15-18.

SPINELLI, Teniza. Respirando arte e cultura. *In*: GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco (org.). Selecta do Museu. Porto Alegre: Corag, 2005. p. 96-100. Publicação editada em comemoração aos 50 anos do MARGs.

SIRENA, Mariana Silva. O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo: análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SOARES, Alice. Malagoli, o começo. *In*: GOMES, Paulo César Ribeiro *et al* (org.). Memória do Museu. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 53-55.

SONDERMANN, Susana. Vinte anos de um museu nascido para a arte e para a educação. Entrevistado: Ado Malagoli. Correio do Povo, Porto Alegre, 9 mar, 1975.

STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Camara. História, memória e história da educação. *In*: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Camara (org.). Histórias e memórias da educação no Brasil, Petrópolis: Vozes, v. 3, 2005. p. 416-429.

STIGGER, Ivo Egon. Para a educação visual do povo. Entrevistado: Luiz Inácio Medeiros. Correio do Povo, Porto Alegre, 14 set, 1975.

THEREZIA, Lea. Primeira mulher na direção do MARGs. Entrevistada: Evelyn Berg loschpe. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 6 abr, 1983.

THEREZIA, Lea. Mostra da arquitetura alemã. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 17 jul, 1984.

TOLENTINO, Àtila Bezerra. Espaços que suscitam sonhos: narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

TOLLOTI FILHO, José Luiz. Ecletismo e reciclagem: os edifícios do MARGS, do Memorial do RS e do Santander Cultural. Dissertação de Mestrado. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

TOMA posse Conselho Consultivo do MARGS. Zero Hora, Porto Alegre, 26 ago, 1983.

TOMAS, J. Você sabe ver uma exposição de arte? Revista do Globo, Porto Alegre, n. 721, jul/ago, 1958. p. 20-21,

TIBURSKI, João Carlos. Releitura e criatividade. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 32, jan/fev/mar, 1987. p. 6-7.

TIELKE, Nathália. A imaginária Guarani como dispositivo educativo em museus do Rio Grande do Sul (1903-1993). Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

TIELKE, Nathália. POSSAMAI, Zita Rosane. Pensando a História da Educação a partir dos museus. Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, 10, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: COLUBHE, 2014.

TOLLOTI FILHO, José Luiz. Ecletismo e reciclagem: os edifícios do MARGS, do Memorial do RS e do Santander Cultural. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

TREM da Cultura 31 mil visitantes. Zero Hora, Porto Alegre, 25 out, 1984a.

TREM da Cultura volta a percorrer o Estado. Zero Hora, Porto Alegre, 11 out, 1984b.

TREVISAN. Armindo. A atualidade de um Museu. *In*: MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Tomo editorial, 2000. p. 31-40.

TREVISAN. Armindo. A arte que cultiva os olhos. Gazeta Mercantil Sul, Porto Alegre, 13 e 15 jul, 1985.

UM MUSEU que a cidade pouco valoriza. Folha da Tarde, Porto Alegre, 10 abr, 1974.

UM MÊS inteiro para pintar e bordar. Zero Hora, Porto Alegre, 3 out, 1983.

UM MANIFESTO denuncia o abandono do MARGS. Folha da Tarde, Porto Alegre, 8 jun, 1982.

UMA retrospectiva de Fayga Ostrower, aqui. Gazeta Mercantil Sul, Porto Alegre, 15 a 17 jun, 1985.

VÁ CONHECER uma exposição. Correio do Povo, Porto Alegre, 9 abr, 1972.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, 2005. p. 31-35.

VALLADARES, José Antônio do Prado. *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 2010. (Publicações do Museu do Estado da Bahia, 6).

VAMOS pintar e bordar na Praça da Alfândega. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set, 1983.

VARGAS, Aline Vargas de. *Entre públicos: um estudo sobre as ações educativo-culturais extramuros do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (1975-1979)*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

VARGAS, Rosane Teixeira. *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes no Rio Grande do Sul (1939-1962)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

VARGAS, Rosane Teixeira. *Visibilidade invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

VASCO Prado faz 70 anos e dispensa imortalidade. *Bairrista POA Zona Sul*, Porto Alegre, 6 ago, 1984a.

VASCO Prado: três mostras nos 70 anos. *Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, 20 nov, 1984b.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

VISITE o Museu de Arte. Há muita coisa para ver. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 12 nov, 1973.

WEIMER, Günter. Theo Wiederspahn: O arquiteto do MARGS e de Porto Alegre. *In: GOMES, Paulo César Ribeiro et al (org.). Memória do Museu*. Porto Alegre: Corag, v. 1, 2005. p. 18 - 23.

WEIMER, Günter. Theo Wiederspahn, arquiteto. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

WEIMER, Günter. *Arquitetos alemães no sul do Brasil*. *RIHGRGS*, Porto Alegre, n. 153, dez, 2017. p. 11-36.

WEIMER, Günter. O arquiteto Theo Wiederspahn. *Boletim Informativo do MARGS*, n. 21, p. 10-12, 1984.

WORKSHOP/oficina: Como montar uma exposição didática. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 9, set, 1983. p. 15.

XEXÉO, Pedro. Histórico do MNBA. *In*: CATÁLOGO do MARGS: De Frans Post a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Acervo Museu Nacional de Belas, 2000.

ZANINI, Walter. O Grupo Santa Helena. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

ZATAR, Mathilde. Jornal não identificado, Porto Alegre, 10 jun, 1957.

ZIELINSKI, Mônica. A mulher nas artes plásticas (Arte feita pela mulher ou arte feminina?). Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, n. 19, fev/mar, 1984. p. 6-8.

APÊNDICE – CATÁLOGO DE OBRAS DA COLEÇÃO DO MARGS

No objetivo de melhor identificar as obras pertencentes à coleção do MARGS citadas na tese, neste apêndice apresento as imagens com os respectivos números da ordem de registro realizada pelo museu. Cada peça está especificada com informações sobre o artista, título, material e técnicas utilizadas, bem como suas dimensões e a data de aquisição, por compra ou transferência.

**CATÁLOGO DE OBRAS DA COLEÇÃO DO MARGS
CITADAS NA TESE**

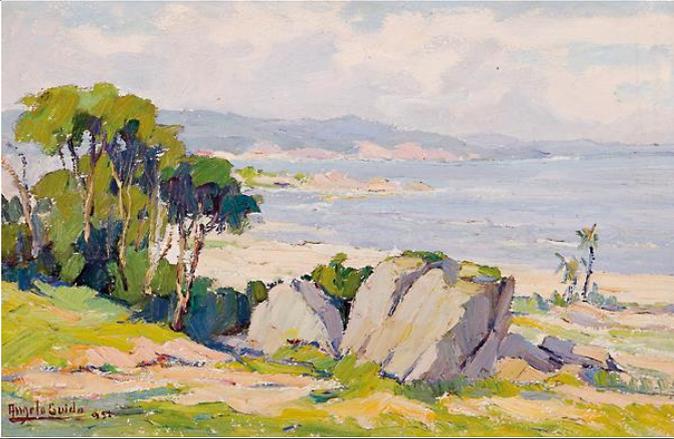


Imagem	Número de registro e identificação
	<p>0001 Leopoldo Gotuzzo Pelotas/RS, 1887 - Rio de Janeiro/RJ, 1983 Almofada amarela, 1923 Óleo sobre tela, 60 x 115 cm Aquisição por transferência da Biblioteca Pública do Estado, 1954</p>
	<p>0002 Pedro Weingärtner Porto Alegre/RS, 1853 - 1929 Cozinha, 1890 Óleo sobre tela, 39 x 46 cm Aquisição por compra, 1954</p>
	<p>0003 Pedro Weingärtner Porto Alegre/RS, 1853 - 1929 Estudo de interior, s.d. Óleo sobre tela, 39 x 50 cm Aquisição por compra, 1954</p>

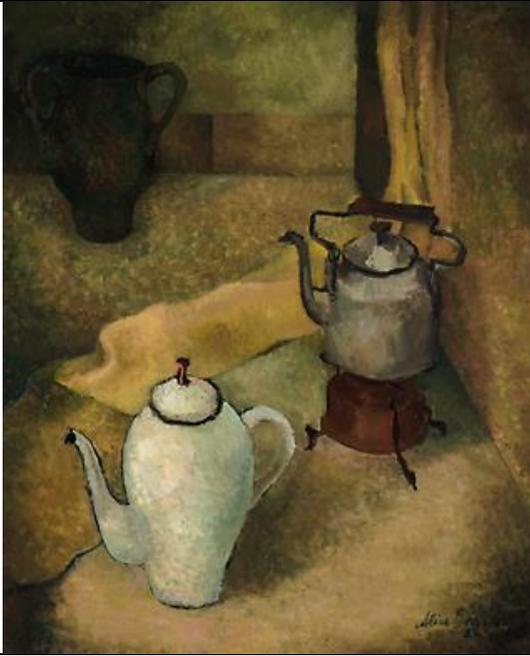
	<p>0005 Pedro Weingärtner Porto Alegre/RS, 1853 - 1929 Ruínas, s.d. Óleo sobre tela colado em madeira, 35 x 42.5 cm Aquisição por compra, 1954</p>
	<p>0006 Pedro Weingärtner Porto Alegre/RS, 1853 - 1929 Escombros, s.d. Óleo sobre papelão, 34 x 54 cm Aquisição por compra, 1954</p>
	<p>0007 Pedro Weingärtner Porto Alegre/RS, 1853 - 1929 Cena antiga, s.d. Óleo sobre madeira, 25.9 x 40.8 cm Aquisição por compra, 1954</p>
	<p>0008 Pedro Weingärtner Porto Alegre/RS, 1853 - 1929 Estudo de figuras, s.d. Óleo sobre tela colada em papelão, 21 x 21 cm Aquisição por compra, 1954</p>

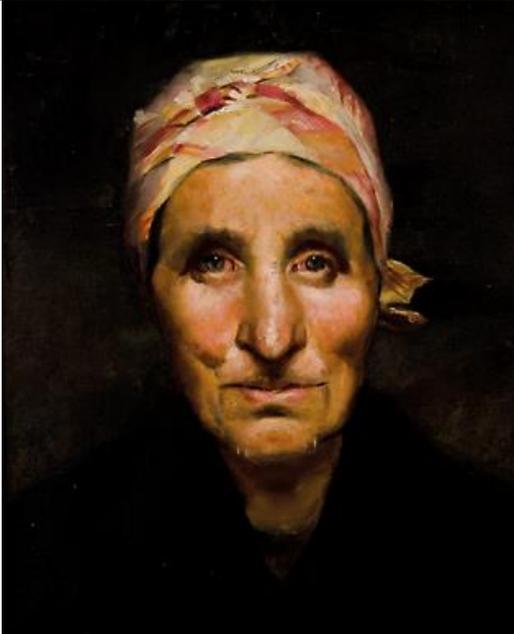
	<p>0009 Caterina Baratelli Cesena/Itália, 1905 - 1988 Menina em cor de rosa, s.d. Óleo sobre tela, 64.5 x 54 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0010 Bustamante Sá Rubens Fontes Bustamante Sá Rio de Janeiro/RJ, 1907 – 1988 Place du Tertre, 1955 Óleo sobre tela, 72 x 92 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0011 Iberê Camargo Iberê Bassani de Camargo Restinga Seca/RS, 1914 - Porto Alegre/RS, 1994 Paisagem, 1953 Óleo sobre tela, 54 x 65 cm Aquisição por compra, 1955</p>

	<p>0014 Henrique Cavalleiro Henrique Campos Cavalleiro Rio de Janeiro/RJ, 1892 – 1975 Menina, 1952 Óleo sobre madeira, 46 x 38.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0015 Emiliano Di Cavalcanti Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello Rio de Janeiro/RJ, 1897 - 1976 Composição, 1941 Óleo sobre tela, 127.4 x 194 cm Aquisição por transferência do Palácio Piratini, 1955</p>
	<p>0016 João Fahrion Porto Alegre/RS, 1898 - 1970 O vestido verde, 1949 Óleo sobre tela, 75 x 92 cm Aquisição por compra, 1955</p>

	<p>0018 Angelo Guido Angelo Guido Gnocchi Cremona/Itália, 1893 - Pelotas/RS, 1969 Marinha, 1951 Óleo sobre tela colada em madeira, 34.3 x 49.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0019 Angelo Guido Angelo Guido Gnocchi Cremona/Itália, 1893 - Pelotas/RS, 1969 Entardecer, 1947 Óleo sobre tela, 53.5 x 73.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0020 Gastão Hofstetter Porto Alegre/RS, 1917 - 1986 Natureza Morta, 1952 Óleo sobre tela, 65 x 50 cm Aquisição por compra, 1955</p>

	<p>0021 Jean-Paul Laurens Fourguevaux/França, 1838 - 1921 Dr. Fausto, s.d. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0022 Ado Malagoli Araraquara/SP, 1906 - Porto Alegre/RS, 1994 O gato preto, 1954 Óleo sobre tela, 65 x 54 cm Aquisição por permuta, 1955</p>
	<p>0025 Candido Portinari Candido Torquatto Portinari Brodowski/SP, 1903 - Rio De Janeiro/RJ, 1962 O menino do papagaio, 1954 Óleo sobre tela, 76.5 x 90 cm Aquisição por compra, 1955</p>

	<p>0027 Frank Schaeffer Belo Horizonte/MG, 1917 - Rio de Janeiro/RJ, 2008 Barcos, 1951 Óleo sobre tela, 50 x 59.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0028 Frank Schaeffer Belo Horizonte/MG, 1917 – Rio de Janeiro/RJ, 2008 Ilha de Jurubaíba, 1955 Óleo sobre tela, 37.5 x 50 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0029 Alice Soares Alice Ardohain Soares Uruguaiana/RS, 1917 - Porto Alegre/RS, 2005 Natureza morta, 1954 Óleo sobre tela, 61.2 x 50.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>

	<p>0030 José de Souza Pinto José Júlio de Souza Pinto Ilha Terceira/Açores, 1856 - Porto/Portugal, 1939 Cabeça de Velha, s.d. Óleo sobre tela, 40.1 x 32 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0031 Trindade Leal Geraldo Trindade Leal Santana do Livramento/RS, 1927 – Porto Alegre/RS, 2013. Ginete, 1955 Óleo sobre tela, 97.5 x 98 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0032 Eliseu Visconti Eliseu D'Angelo Visconti Villa di Santa Caterina, Giffoni Valle Piana/Itália, 1866 - Rio de Janeiro, 1944 Dorso de mulher, s.d. Óleo sobre tela, 41 x 47.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>



0033
 Pedro Weingärtner
 Porto Alegre/RS, 1853 - 1929
 Dafne e Cloé, 1916
 Óleo sobre tela, 47 x 75 cm
 Aquisição por transferência da
 Biblioteca Pública do Estado,
 1955

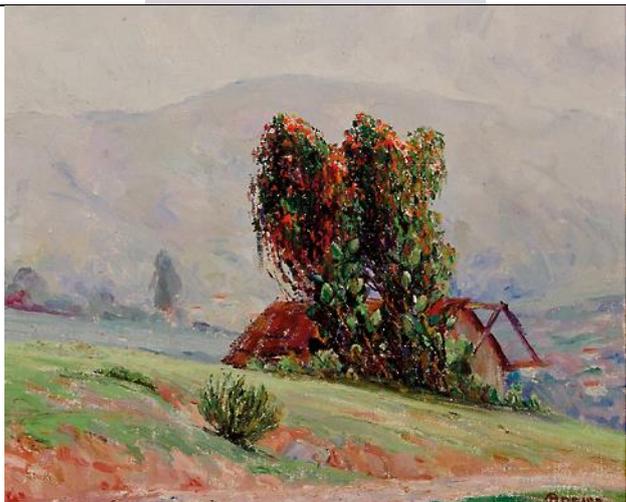


0034
 Mário Cravo
 Mário Cravo Junior
 Salvador/BA, 1923 –
 Salvador/BA, 2018
 Exu, 1955
 Pedra sabão, 33.8 x 36 x 40
 cm
 Aquisição por compra, 1955



0035
 Mário Cravo
 Mário Cravo Junior
 Salvador/BA, 1923 –
 Salvador/BA, 2018
 Cristo crucificado, s.d.
 Ferro fundido, 63.7 x 44.8 x 13
 cm
 Aquisição por compra, 1955

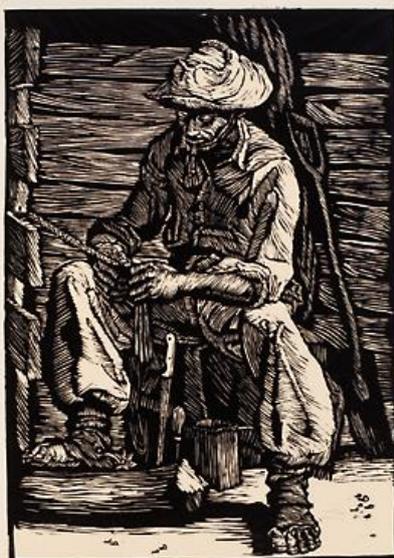
		<p>0036 Fernando Corona Santander/Espanha, 1895 – Porto Alegre/RS, 1979 Inca, 1954 Bronze polido, 45.6 x 19.2 x 22.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>
		<p>0045 Vasco Prado Uruguaijana/RS, 1914 - Porto Alegre/RS, 1998 Gaúcho, s.d. Gesso, 108 x 33 x 28 cm Aquisição por compra, 1955</p>
		<p>0046 Francisco Stockinger Francisco Alexandre Stockinger Traun/Áustria, 1919 - Porto Alegre/RS, 2009 Prece, s.d. Gesso patinado, 45 x 11 x 11 cm Aquisição por compra, 1955</p>

			<p>0047 Francisco Stockinger Francisco Alexandre Stockinger Traun/Áustria, 1919 - Porto Alegre/RS, 2009 Cabeça, 1954 Gesso patinado, 42 x 20 x 22 cm Aquisição por compra, 1955</p>
			<p>0048 Francisco Stockinger Francisco Alexandre Stockinger Traun/Áustria, 1919 - Porto Alegre/RS, 2009 Figura, 1949 Gesso patinado, 61 x 17 x 38 cm Aquisição por compra, 1955</p>
			<p>0051 Oscar Boeira Porto Alegre/RS, 1883 - 1943 Teresópolis: Paisagem I, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 44 cm Aquisição por compra, 1956</p>

	<p>0057 Alice Brueggemann Alice Esther Brueggemann Porto Alegre/RS, 1917 - 2001 Garoto, 1955 Óleo sobre tela, 52.7 x 42.2 cm Aquisição por compra, 1956</p>
	<p>0058 Bustamante Sá Rubens Fontes Bustamante Sá Rio de Janeiro/RJ, 1907 – 1988 Vista de Santa Tereza, 1954 Óleo sobre tela, 41.7 x 53.5 cm Aquisição por compra, 1955</p>
	<p>0062 Edson Motta Juiz de Fora/MG, 1910 - Rio de Janeiro/RJ, 1981 Natureza morta, 1954 Óleo sobre madeira, 46 x 38 cm Aquisição por compra, 1956</p>



0064
 Lucien Simon
 Paris/França, 1861 – 1945
 Bal a Pont L'Abbé, s.d.
 Óleo sobre tela, 102 x 143 cm
 Aquisição por compra, 1956



0067
 Glênio Bianchetti
 Glênio Alves Branco Bianchetti
 Bagé/RS, 1928 – Brasília/DF,
 2014
 Trançado, 1955
 Linóleo, 41.4 x 32.5 (31 x 21)
 cm
 Aquisição através de Prêmio
 Aquisição no Concurso de
 Gravura da SEC, 1956



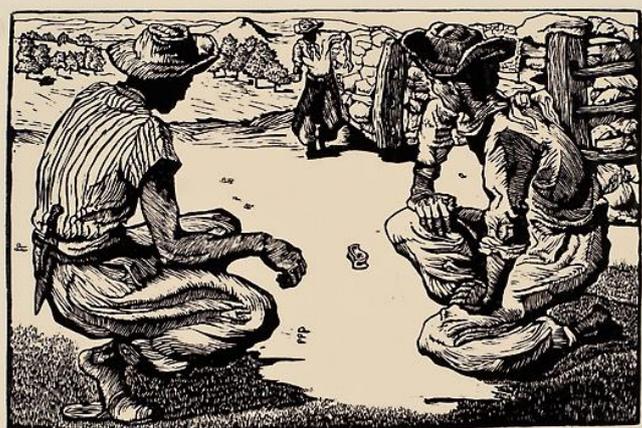
0068
 Glênio Bianchetti
 Glênio Alves Branco Bianchetti
 Bagé/RS, 1928 – Brasília/DF,
 2014
 Pilão, 1955
 Linóleo, 38 x 33 (29.5 x 21) cm
 Aquisição por Prêmio
 Aquisição no Concurso de
 Gravura da SEC, 1956



0069
 Glênio Bianchetti
 Glênio Alves Branco Bianchetti
 Bagé/RS, 1928 – Brasília/DF,
 2014
 Sesta, 1955
 Linóleo, 33 x 48 (26 x 40) cm
 Aquisição através de Prêmio
 Aquisição no Concurso de
 Gravura da SEC, 1956

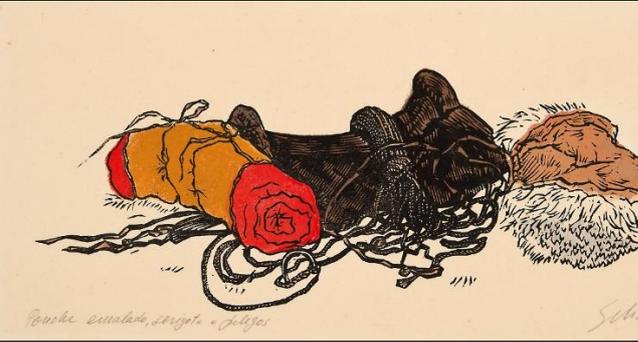


0070
 Glênio Bianchetti
 Glênio Alves Branco Bianchetti
 Bagé/RS, 1928 – Brasília/DF,
 2014
 Tocando Gaita, 1955
 Linóleo, 37.5 x 25.5 (32 x 21)
 cm
 Aquisição através de Prêmio
 Aquisição no Concurso de
 Gravura da SEC, 1956

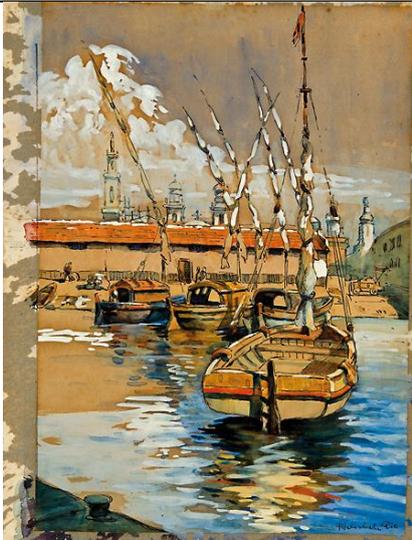


0071
 Glênio Bianchetti
 Glênio Alves Branco Bianchetti
 Bagé/RS, 1928 – Brasília/DF,
 2014
 Jogo do Osso, 1955
 Linóleo, 34 x 48.5 (20 x 30) cm
 Aquisição através de Prêmio
 Aquisição no Concurso de
 Gravura da SEC, 1956

 <p><i>Recanto de galpão</i> Scliar 1955</p>	<p>0072 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Recanto de galpão, 1955 Linóleo e camaieu, 49 x 70.5 (31 x 31) cm Aquisição através do Prêmio do Concurso da Secretaria de Educação e Cultura: <i>Costumes e tradições gaúchas</i>, 1956</p>
 <p><i>Cavalete com arreios</i> Scliar 1955</p>	<p>0073 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Cavalete com arreios, 1955 Xilogravura em camaieu, 42 x 45 cm Aquisição através do Prêmio do Concurso da Secretaria de Educação e Cultura: <i>Costumes e tradições gaúchas</i>, 1956</p>
 <p><i>Porteira</i> Scliar 1955</p>	<p>0074 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Porteira, 1955 Xilogravura em camaieu, 37.5 x 53 (32.4 x 46) cm Aquisição através do Prêmio do Concurso da Secretaria de Educação e Cultura: <i>Costumes e tradições gaúchas</i>, 1956</p>

	<p>0075 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Sesta, 1955 Linóleo e camaieu, 42 x 47.5 cm Aquisição através do Prêmio do Concurso da Secretaria de Educação e Cultura: <i>Costumes e tradições gaúchas</i>, 1956</p>
	<p>0076 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Galpão, 1955 Linóleo e camaieu, 32.5 x 48 (25 x 43.3) cm Aquisição através do Prêmio do Concurso da Secretaria de Educação e Cultura: <i>Costumes e tradições gaúchas</i>, 1956</p>
	<p>0077 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Cavalete II, 1955 Linóleo e pochoir, 30 x 21.5 (27 x 20) cm Aquisição por compra, 1956</p>
	<p>0078 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Ponche emalado, serigote e pelegos, 1955 Linóleo e pochoir, 24.5 x 33 (13.5 x 28.5) cm Aquisição por compra, 1956</p>

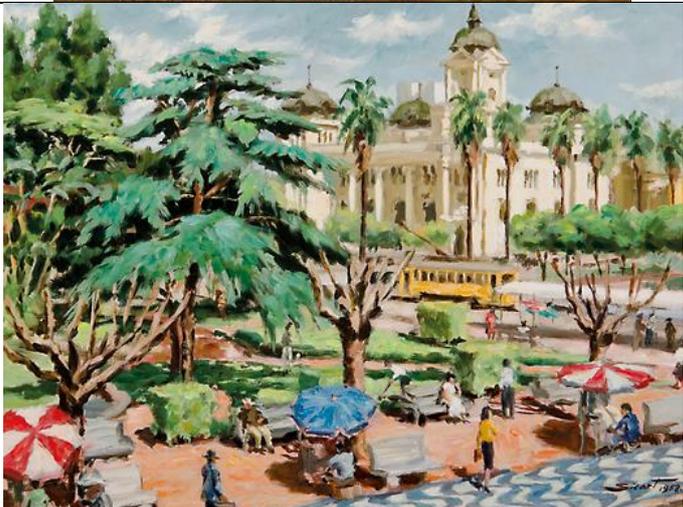
	<p>0079 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Estância: interior de galpão, 1955 Linóleo e pochoir, 33 x 48 (28.5 x 42) cm Aquisição por compra, 1956</p>
	<p>0080 Carlos Scliar Santa Maria/RS, 1920 - Rio de Janeiro/RJ, 2001 Sesta I, 1953 Linóleo e pochoir, 30.5 x 45 (27.8 x 43) cm Aquisição por compra, 1956</p>
	<p>0083 Friedrich Von Nerly Christian Friedrich Von Nerly Erfurt/Alemanha, 1807 – Indefinido, 1878 Napolitana, 1835 Grafite sobre papel, 23.7 x 19.5 cm Aquisição por compra, 1956</p>

		<p>0085 Francis Pelichek Praga/República Tcheca, 1896 - Porto Alegre/RS 1937 Barcos, s.d. Guache sobre cartão, 32 x 24.5 cm Aquisição por compra, 1957</p>
		<p>0086 Joseph Bail Claude Joseph Bail Limonest/França, 1862 - Paris/França, 1921 La petite bonne, 1896 Óleo sobre tela, 128 x 58 cm Aquisição por compra, 1957</p>
		<p>0087 Henrique Bernardelli Valparaíso/Chile, 1857 - Rio de Janeiro/RJ, 1936 Perfil, 1913 Óleo sobre tela, 74 x 50 cm Aquisição por compra, 1957</p>

	<p>0088 Rosa Bonheur Marie-Rosalie Bonheur Bordeaux/França, 1822 - Melien/França, 1899. La petite mare dans la plaine et troupeau de moutons, s.d. Óleo sobre tela, 33.5 x 51.5 cm Aquisição, 1957</p>
	<p>0089 Benito Castañeda Benito Mazon Castañeda Cadiz/Espanha, 1885 - Porto Alegre/RS, 1955 Vida de Fazenda, 1945 Óleo sobre tela, 43 x 53 cm Aquisição por compra, 1957</p>
	<p>0090 Arthur Timótheo da Costa Rio de Janeiro/RJ, 1882 - 1922 A dama de branco, 1906 Óleo sobre tela, 191.8 x 95.5 cm Aquisição por compra, 1957</p>

	<p>0103 Paulo Flores Paulo Osório Flores Porto Alegre/RS, 1926 - Santa Maria/RS, 1957 Passeio, 1954 Óleo sobre tela, 80 x 63 cm Aquisição por compra, 1958</p>
	<p>0104 Edson Motta Juiz de Fora/MG, 1910 - Rio de Janeiro/RJ, 1981 Interior, s.d. Óleo sobre tela, 72.5 x 92 cm Aquisição através do 1º Salão Pan-Americano de arte em Porto Alegre, 1958</p>
	<p>0119 Käthe Kollwitz Königsberg/Alemanha, 1867 – Castelo Moritzburg/Alemanha, 1945 Revolta, s.d. Água-forte, água-tinta e ponta seca, 39.7 x 51(29 x 31.5) cm Aquisição por doação de João Fahrion, 1959</p>

	<p>0120 Käthe Kollwitz Königsberg/Alemanha, 1867 - Castelo Moritzburg/Alemanha, 1945 Miséria, s.d. Litografia, 36.2 x 29 (15.5 x 15.3) cm Aquisição por doação de João Fahrion, 1959</p>
	<p>0123 Oswaldo Goeldi Rio de Janeiro/RJ, 1895 – 1961 Caminho abandonado, s.d. Xilogravura, 45.6 x 46.7 (38.5 x 43) cm Edição 1/12 Aquisição por compra, 1959</p>
	<p>0276 Iberê Camargo Iberê Bassani de Camargo Restinga Seca/RS, 1914 - Porto Alegre/RS, 1994 Figura em tensão, 1969 Óleo sobre tela, 93.1 x 132 cm Aquisição por transferência do Palácio Piratini, 1975</p>

	<p>0277 Emiliano Di Cavalcanti Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello Rio de Janeiro/RJ, 1897 - 1976 Colonas, 1940 Óleo sobre tela, 53.6 x 64 cm Aquisição por transferência do Palácio Piratini, 1975</p>
	<p>0278 Angelo Guido Angelo Guido Gnocchi Cremona/Itália, 1893 - Pelotas/RS, 1969 Casario, s.d. Óleo sobre tela, 49 x 59 cm Aquisição por transferência do Palácio Piratini, 1975</p>
	<p>0537 José Sicart José Riena Sicart Barcelona/Espanha, 1911 - Porto Alegre, RS, 2007 Praça da Alfândega em 1958, 1958 Óleo sobre duratex, 38.5 x 49.5 cm Aquisição por doação do artista, 1978</p>

	<p>2254 Erwin Brandt São Paulo/SP, 1914 – 2010 Perspectiva do prédio do MARGS, 1933-1975 (desenhada em 1933 e colorida em 1975) Nanquim, 72 x 89 cm Aquisição por doação de Claudio Rodolfo Brandt, 1977</p>
	<p>2386 João Faria Viana Porto Alegre/RS, 1905 - 1975 Natureza morta, s.d Óleo sobre tela, 27 x 34 cm Aquisição por doação da Brasil Telecom, 2002</p>

Fonte: Acervo Artístico do MARGS.