

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

Elvio Antônio Rossi

**PENSANDO COM ARTE:
as críticas de Fernando Corona sobre artes plásticas
(1958-1970)**

**Porto Alegre
2. semestre
2013**

Elvio Antônio Rossi

**PENSANDO COM ARTE:
as críticas de Fernando Corona sobre artes plásticas
(1958-1970)**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso Bacharelado em História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dr^a. Mônica Zielinsky

Porto Alegre
2. semestre
2013

Elvio Antônio Rossi

PENSANDO COM ARTE:
as críticas de Fernando Corona sobre artes plásticas
(1958-1970)

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso Bacharelado em História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Aprovado em 13 dez. 2013.

Prof. Dr^a. MÔNICA ZIELINSKY – Orientadora

Prof. Dr^a. ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (IA/DAV/UFRGS)

Prof. Dr. PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES (IA/DAV/UFRGS)

Aos felinos,
demasiadamente humanos,
Filé, Juca, e Evaristo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Mônica Zielinsky, pela atenção, carinho, acompanhamento e dedicação durante a realização deste trabalho.

Aos professores que fizeram parte das bancas de qualificação e final, Ana Maria Albani de Carvalho e Paulo César Ribeiro Gomes, pelas suas valiosas contribuições e pelos caminhos indicados.

Agradeço também a todos os professores que passaram pelo curso Bacharelado em História da Arte, nestes oito semestres. Além dos já citados acima: Luis Edegar de Oliveira Costa, Daniela Pinheiro Machado Kern, Alexandre Ricardo dos Santos, Camila Bauer Brönstrup, Blanca Luz Brites, Icleia Maria Borsa Cattani, Bianca Knaak, Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Camila Monteiro Schenkel, Carolina Martins Etcheverry e, principalmente, Paula Viviane Ramos. A ela faço um agradecimento especial por sua incansável luta à frente da COMGRAD, pelas melhorias realizadas no curso, e pelo incentivo pessoal que sempre me deu.

Aos colegas que permaneceram juntos até o final, compartilhando angústias e também realizações, e que se tornaram grandes amigos: Andréia Carolina Duarte Duprat, Bernardo Souza Dresch, Cláudio Barcellos Jansen Ferreira, Rosane Teixeira de Vargas e Rafael Machado Costa. Aos demais colegas que iniciaram a caminhada juntos, fazendo parte desta jornada, e pelos quais tenho muito carinho, especialmente, Ana Laura Benachio, Diego Beck, Carolina Bouvie Grippa, Flávia Ampessan, Francine Kloeckner, Giordano Dexheimer Gil, Izis Abreu, João Paulo Sachetto, Marcelo Silva e Marília Frozza.

Ao meu companheiro de todos os momentos, Maurício Luis da Silva Ramos, por ter suportado as fases (boas e nem tão boas) desta trajetória, com amor, carinho, compreensão e disposição. Sua ajuda como “bolsista voluntário” foi imprescindível e inestimável. Ao amigo Marcelo Stoduto Lima, por ter compartilhado comigo descobertas importantes para a pesquisa.

Aos funcionários dos arquivos onde foi realizada a pesquisa, especialmente a Teresa, do Arquivo Histórico Municipal Moysés Vellinho, pelo profissionalismo; e Medianeira Goulart, responsável pelo AHIA da UFRGS, por sua disponibilidade.

E, finalmente, não poderia deixar de agradecer a Fernando Corona (in memoriam), cujo legado intelectual e material permitiu que este trabalho fosse realizado.

“Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo.”
(Fernando Corona)

RESUMO

Este trabalho tem como tema a crítica de arte no Rio Grande do Sul em meados do século XX e o seu objeto delimita-se na análise das críticas sobre artes plásticas produzidas por Fernando Corona (1895–1979), no período compreendido entre 1958 e 1970. A pesquisa está ancorada nos documentos e textos escritos legados pelo crítico, embora sempre buscando o cruzamento dessas fontes com outras, e utilizando estudos já realizados sobre o período em questão. Inicialmente, é apresentado o autor, enfocando a sua trajetória e suas múltiplas atividades no cenário intelectual, artístico, educacional e social em que vivia. Também são descritos, de maneira sucinta, alguns aspectos relevantes no campo das artes plásticas e sobre a crítica de arte em Porto Alegre, com ênfase no espaço temporal delimitado neste trabalho. Todavia, o objetivo principal é compreender, na medida do possível, qual o entendimento de Corona sobre a arte; a partir de onde, do quê e de quem ele escreve; sobre quem e como ele escreve. Ao analisar como se constituía o pensamento e como se expressava criticamente Fernando Corona, procura-se definir a dimensão e as características de suas críticas, e também as contribuições para a história da arte no RS. Embora as críticas possam ser consideradas, de maneira geral, formais e impressionistas, verifica-se que prevalecem os aspectos histórico e pedagógico em seus textos, revelando que o crítico atua a partir de suas conexões e de acordo com as contingências sócio-históricas. Considera-se, assim, a sua produção crítica como uma prática discursiva, exercida a partir da posição ocupada pelo autor, produzindo discursos que se tornaram aceitos naquele determinado contexto, os quais contribuíram para mudanças no campo artístico e no sistema da arte.

Palavras-chave: **Fernando Corona. Crítica de arte. Crítica de arte no RS. História da arte. História da arte no RS.**

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Capa do Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1961-1966. AHIA/UFRGS **p. 16**
- Figura 2** – Detalhe da folha de rosto do Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1961-1966. AHIA/UFRGS..... **p. 16**
- Figura 3** - Fotografia de Fernando Corona, s/d. Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956. AHIA/UFRGS..... **p. 22**
- Figura 4** - Cópia da capa do primeiro volume dos diários de Fernando Corona *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I*, s/d. AHIA/UFRGS..... **p. 27**
- Figura 5** – Excerto de página do diário de Fernando Corona *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I*, s/d, p. 15. AHIA/UFRGS **p. 27**
- Figura 6** - Cópia da primeira página do primeiro volume dos diários de Fernando Corona, *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I*, s/d, p. 2. AHIA/UFRGS **p. 28**
- Figura 7** - Cópia de página do “Prólogo” no segundo tomo do primeiro volume dos diários de Fernando Corona, *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I I*, 1975, p. 623. AHIA/UFRGS **p. 28**
- Figura 8** – Anteprojeto da Catedral de Porto Alegre, de autoria de Jesus Maria Corona, 1915 –1919..... **p. 35**
- Figura 9** – Fotografia de 1924, onde aparecem “Os Treze” idealizadores do Salão de Outono. Fonte: *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 23/11/1968, p.13. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. AHIA/UFRGS. Fonte: Revista *Máscara*. Porto Alegre, ano VII, nº 7, Jun. 1925 **p. 35**
- Figura 10** - Capa de Fernando Corona para a revista *Máscara*, ano VI, nº 1, maio de 1924. AHIA/UFRGS..... **p. 36**
- Figura 11** – Fotografia da inauguração do Salão de Outono de Porto Alegre, em 24 de maio de 1925, no prédio da Intendência Municipal de Porto Alegre. Fonte: Revista *Máscara*. Porto Alegre, ano VII, nº 7, jun. 1925..... **p. 37**
- Figura 12** – Reprodução da capa do catálogo (de autoria de Fernando Corona) do Salão de Outono. Fonte: *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 23/11/1968, p.13. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973 **p. 37**
- Figura 13** – Fotografia recente da fachada do prédio do Santander Cultural (antigo Banco do Comércio)..... **p. 38**
- Figura 14** – Fotografia do prédio do atual Instituto de Educação General Flores da Cunha (antiga Escola Normal). Fonte: Catálogo Geral da Exposição Farroupilha, de 1935. AHIA/UFRGS..... **p. 38**
- Figura 15** - Projeto (não realizado) de Fernando Corona de conjunto arquitetônico do Instituto de Belas Artes com museu anexo. AHIA/UFRGS. Fonte: http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/mastop_publish/?tac=Hist%F3rico **p. 39**
- Figura 16** - Perspectiva sombreada do prédio do Instituto de Belas Artes. Desenho original em papel vegetal de Fernando Corona, 1942. AHIA/UFRGS..... **p. 39**
- Figura 17** – Reprodução fotográfica da cabeça de Borges de Medeiros, escultura “cubista” de Fernando Corona, de 1924. Fonte: *Correio do Povo*, 26/02/1972. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS..... **p. 40**
- Figura 18** – Fernando Corona (1895–1979), *Picasso*, 1958, escultura em pedra, 53 x 27x 48 cm. Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgai/displayimage.php?pid=283&album=search&cat=0&pos=1> **p. 41**

Figura 19 – Fernando Corona (1895–1979), <i>Inca</i> , s/data, escultura em bronze polido, 46,6 x 19,2 x 22,5 cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.	p. 41
Fonte: http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaoobras.php#c	
Figura 20 - Fernando Corona (1895–1979), s/ título, 1955, painel em terracota, 8º andar do prédio do IBA.	
Fonte:	
http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=644&album=22&pos=1	p. 42
Figura 21 – Fotografia com Fernando Corona e Dorothea Vergara em Congonhas do Campo, 1948. Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS.....	p. 43
Figura 22 – Corona em frente ao mural do 8º andar do IBA e com as alunas. Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS.....	p. 44
Figura 23 - Fernando Corona “ajudando na forma”. Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS ...	p. 45
Figura 24 - Fotografia de Fernando Corona e algumas de suas alunas. Fonte: Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS.....	p. 46
Figura 25 - Fotografia de Fernando Corona em sua sala no Instituto de Artes, 1963. Fonte: Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS.....	p. 47
Figura 26 – Página com a fotografia do jornal <i>Correio do Povo</i> , por ocasião da aposentaria de Fernando Corona e os comentários do mesmo. Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS	p. 48
Figura 27 – Registro escrito de Fernando Corona sobre os desenhos dos “Beatles” feitos como cartões de Natal no ano de 1969. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. AHIA/UFRGS.....	p. 49
Figura 28 – Desenho de Fernando Corona representando os “Beatles”. Fonte: <i>Correio do Povo</i> , Caderno de Sábado, 04/01/1969. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. AHIA/UFRGS.....	p. 50
Figura 29 – “Índice” do Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. AHIA/UFRGS.....	p. 51
Figura 30 – Fotografia onde aparecem Ângelo Guido e Fernando Corona, autografando seus livros na Feira do Livro. Fonte: <i>Correio de Povo</i> , 11/11/1969. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. AHIA/UFRGS.....	p. 52
Figura 31 – Reportagem de Vera Regina Morganti, sobre Fernando Corona. Fonte: <i>Correio do Povo</i> , 01/07/1973. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973. AHIA/UFRGS.....	p. 53
Figura 32 – Desenho de Fernando Corona para Alice Soares no Natal de 1977. AHIA/UFRGS	p. 54
Figura 33 – Dedicatória no verso do desenho. AHIA/UFRGS	p. 54
Tabela 1 – Críticas de Fernando Corona (1958-1970).....	p. 80
Figura 34 - Capa do catálogo da exposição de Frank Schaeffer, no MARGS, agosto de 1958. NDPA/MARGS.....	p. 82
Figura 35 - Frank Schaeffer (1917–2008), <i>Parati</i> , 1958, óleo sobre tela 64,5 x 54 cm. MARGS. Fonte: http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaoobras.php#c	p. 83

- Figura 36** - Fotografia de Fernando Corona e Sobragil Gomes Carollo diante de alguns quadros da exposição. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1944-1959. AHIA/UFRGS..... **p. 84**
- Figura 37**- Sobragil Gomes Carollo (1896–1974), *s/ título*, óleo sobre eucatex, 38 x 46 cm. Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.
 Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=462&album=search&cat=0&pos=0> **p. 85**
- Figura 38** - Edy Gomes Carollo (1921–2000), *Paisagem de inverno*, óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.
 Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=462&album=search&cat=0&pos=0> **p. 86**
- Figura 39** - Capa do catálogo da exposição do Grupo Bode Preto, em 1959, no MARGS. NDPA/MARGS **p. 87**
- Figura 40** - Léo Dexheimer (1935–), *Brinquedo de rua*, 1958, xilogravura, 34 x 45 cm. Fonte: http://trimano.blogspot.com.br/2010_05_10_archive.html **p. 88**
- Figura 41**- Capa do catálogo da exposição de Alice Soares no MARGS, em julho de 1959. NDPA/MARGS..... **p. 89**
- Figura 42** - Alice Soares (1917–2005), *As gurias do asilo*, 1964[*], óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=267&album=search&cat=0&pos=4> **p. 91**
- Figura 43** - Carlos Tenius (1939–), *Batuque*, 1962, ferro, 57 x 25 x 16 cm. Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=274&album=search&cat=0&pos=1> **p. 92**
- Figura 44** – Escultura de Carlos Tenius, premiada no Salão do Paraná, em 1962. Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS..... **p. 93**
- Figura 45** - Henrique Fuhro (1938–2006), *Hárpia*, 1964, litografia, 28x20 cm. Fonte: <http://www.qbnet.com.br/fuhro/gravura.htm> **p. 94**
- Figura 46** - Henrique Fuhro (1938–2006), *Hárpia*, 1963, xilogravura - 18x24 cm. Fonte: <http://www.qbnet.com.br/fuhro/gravura.htm> **p. 95**
- Figura 47** - Sonia Ebling (1918–2006), *Adolescentes*, 1950, bronze patinado, 78 x 34 x 27 cm. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas obras&cd_verbete=3351&cd_idioma=28555 **p. 96**
- Figura 48** - Fotografias de Sonia Ebling e sua escultura *Duas Amigas (Adolescentes)*. Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona. AHIA/UFRGS **p. 97**
- Figura 49** - Regina Silveira (1939–), *Sem título*, 1964, xilogravura, 37 x 25 cm. Coleção Guita e José Mindlin. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas obras&cd_verbete=3119&cd_idioma=28555 **p. 98**
-

Figura 50 - Ado Malagoli (1906–1994), *A cidade vazia*, 1971, óleo sobre tela, 113 x 107 cm.

Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dadosobra.cfm?cd_obra=4008&st_nome=Malagoli,%20Ado&cd_idioma=28555.....**p. 100**

Figura 51 - Flávio de Rezende Carvalho (1899–1973), 1966, nanquin s/ papel.

Fonte: <http://galeriaespacoab.blogspot.com.br/p/historico-da-galeria.html>.....**p. 102**

Figura 52- José Lutzenberger (1882–1951), *O Gaúcho antigo*, bico de pena. Fonte: reprodução no texto de Fernando Corona, *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 31/05/1969, p. 3**p. 103**

Figura 53 – Vasco Prado (1914–1998), *Negrinho do pastoreio*, escultura. Parque Rui Ramos, Alegrete (RS). Cartão postal, coleção privada**p. 104**

Figura 54 - Francisco Stockinger (1919–2009), *Paisagem lunar*, 1968, mármore, 92 x 43 x 14 cm. Coleção Milton Mattos. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=1820&cd_idioma=28555.....**p. 105**

Figura 55 – Nota de jornal onde consta a premiação do 1º Salão de Artes Visuais. Fonte: *Correio do Povo*, 30/08/1970**p. 107**

* A datação deste quadro de Alice Soares, *As gurias do asilo*, constante do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, provavelmente esteja errada, já que Fernando Corona se refere a ele na crítica da exposição individual da artista realizada em 1959, no MARGS.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFL - Associação Francisco Lisboa (Chico Lisboa)
AHIA/UFRGS - Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS
AHPAMV - Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho
CATC - Centro Acadêmico Tasso Corrêa
DEE - Diretório Estadual de Estudantes
EA - Escola de Artes
IA- Instituto de Artes
IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil
IBA - Instituto de Belas Artes
ICBNA - Instituto Cultural Brasileiro Norte Americano
IFCH - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS
GEDAB - Gabinete de Estudos de Documentação da Arquitetura Brasileira
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
MUSECOM – Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa
NDPA/MARGS - Núcleo de Documentação e Pesquisa em Arte do MARGS
OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
SETUR – Secretaria de Turismo do Estado do Rio Grande do Sul
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 APRESENTANDO FERNANDO CORONA E O CONTEXTO NO QUAL ELE ESCREVE	22
2.1 A “CAMINHADA” DE FERNANDO CORONA.....	23
2.1.1 Uma biografia resumida.....	23
2.1.2 Um homem do “seu tempo”	29
2.2 BREVÍSSIMOS APONTAMENTOS SOBRE O SISTEMA DA ARTE E A CRÍTICA DE ARTE NO RS NO PERÍODO EM ESTUDO.....	55
2.2.1 Alguns aspectos relevantes sobre o contexto artístico local	55
2.2.2 Algumas características da crítica de arte em Porto Alegre	64
3 FERNANDO CORONA: CRÍTICO DE ARTE.....	71
3.1 O PENSAMENTO DE FERNANDO CORONA.....	71
3.1.1 A partir do quê e de quem ele escreve	71
3.1.2 O seu entendimento sobre a arte.....	74
3.2 A CRÍTICA DE ARTE DE FERNANDO CORONA	79
3.2.1 Sobre quem ele escreve	79
3.2.2 Como ele escreve	82
3.3 SUA RELAÇÃO COM A CRÍTICA DE ARTE	108
3.3.1 Sobre a crítica de arte e sua repercussão pública	108
3.3.2 Crítico de arte/historiador da arte.....	114
3.3.3 Um artista crítico	117
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS.....	124
APÊNDICES	133

1 INTRODUÇÃO

A expressão “pensando com arte” que utilizei como título para este trabalho foi tomada emprestada de um artigo de Ricardo Bausbaum (2003), onde o autor (amparado em grande parte nas teorias de Michel Foucault e Gilles Deleuze) destaca que a prática do discurso textual deve ser confrontada com a visualidade das obras de arte. Por isso, ele propõe uma aliança entre pensamento e arte, estabelecendo um modelo de análise onde é impossível separá-los; embora cada um conserve suas características, ambos estão inter-relacionados; ao falar de um estaremos falando do outro. Os dois termos dialogam e estabelecem uma relação de força entre si, um “jogo de espelhamentos” onde as diferenças se cruzam, mas não se sintetizam. Para Basbaum (2003) pensar do lado de dentro pressupõe que existe um fora, algo externo que não pode ser desconsiderado.

Assim, nossa fórmula Pensar com Arte – que já havia sido caracterizada como local de um processo, de uma experiência – ganha uma conexão necessária com a região de um fora, quando o exercício do pensamento articula as duas matérias com uma rede de forças que as atravessa, a partir da fina membrana e das interfaces que vêm constituir sua natureza propriamente disjuntiva, heterogênea. (BASBAUM, 2003, p. 183)

O tema do presente trabalho é a crítica de arte no Rio Grande Sul em meados do século XX e o objeto de estudo delimita-se na análise das críticas sobre artes plásticas, escritas por Fernando Corona (1895–1979)¹ e publicadas no jornal *Correio do Povo*², no período compreendido entre 1958 e 1970³. Por isso, pareceu-me bastante apropriada essa reflexão proposta por Basbaum (2003), nesta pesquisa que trata de críticas sobre as artes plásticas, as quais, por seu próprio gênero, encontram-se intrinsecamente vinculadas não somente com a arte, mas com todo um contexto do qual fazem parte. Fernando Corona escreve sobre arte a partir de sua experiência como arquiteto, escultor e professor, mas também parece estar

¹ Uma biografia detalhada de Fernando Corona, dando especial ênfase aos seus múltiplos campos de atuação será apresentada no primeiro capítulo deste trabalho.

² Embora Fernando Corona tenha escrito para outros veículos de comunicação impressa, como a *Revista do Globo*, foi no *Correio do Povo* que publicou a maior parte dos seus textos.

³ Fernando Corona escreveu eventualmente para o *Correio do Povo*, desde 1940 até 1979, ano de seu falecimento. Seus escritos eram publicados, na grande maioria das vezes, no editorial do jornal. Nesta minha pesquisa, optei por delimitar o período entre 1958, ano da realização do 1º Salão Pan-Americano de Arte e do 1º Congresso Brasileiro de Arte, e 1970, quando ocorre o 1º Salão de Artes Visuais, pela relevância dos dois eventos no cenário artístico gaúcho e por ter Fernando Corona participado do Salão e do Congresso de 1958, publicando textos sobre esses acontecimentos e também sobre o Salão de 1970.

sempre atento a tudo o que acontece no campo das artes, o que faz com que suas críticas contemplem pensamento e arte.

Corona foi um eterno aprendiz, como ele mesmo afirmava, “teimando em ser um homem do seu tempo”, por isso, durante sua “caminhada” observa-se profundas mudanças nas suas concepções estéticas sobre a arte. Ele não escondia suas descobertas e as repartia generosamente nas aulas, no seu trabalho como escultor, e como cronista de arte. Procurou, dentro do possível, acolher as novidades, e mais do que isso, transmiti-las ou torná-las públicas, tanto aos alunos como para o público em geral. Conforme define Círio Simon (1995, p. 65):

Não estamos diante de um filósofo sistêmico ou de um intelectual de carteirinha. Corona é cronista da cultura, orientador intelectual, palestrante e intelectual orgânico, que se confunde com o meio, enquanto está atento ao tempo real planetário o quanto lhe permite a província.

Por isso, a partir de um levantamento de alguns princípios sobre a crítica de arte, e levando em consideração o contexto, a época, e o meio em Fernando Corona escreve, penso ser possível entender os seus escritos “autodidatas” como crítica de arte. Corona, não se considerava crítico, nem historiador da arte; era autodidata e publicou os comentários que são objeto deste estudo em um jornal de grande circulação. Porém, podemos considerá-lo crítico a partir do momento em que ele assume emitir opiniões críticas sobre artistas e obras, segundo critérios pessoais embasados em seu conhecimento sobre arte. É preciso avaliar que na época em que ele escreve, o jornal era o meio onde se publicavam críticas de arte, seja por profissionais contratados, ou por colaboradores eventuais, diferentemente do que acontece na atualidade.

Maria Amélia Bulhões, num artigo de 1995, que divulgou os estudos de um grupo de pesquisadores da UFRGS sobre o sistema das artes no Rio Grande do Sul nas décadas de 1960, 1970 e 1980, destacou a exiguidade da crítica de arte no estado, tanto em quantidade, como em profundidade, diversidade e extensão. Foi apontada a ausência de “especialistas” no tema, seja na crítica jornalística como em uma crítica mais “acadêmica”: “Não há uma produção reflexiva, seja por parte de artistas ou estudiosos, em geral os textos mais analíticos são de literatos que ocasionalmente incursionam pela área de artes plásticas.” (BULHÕES, 1995, p.

122). A pesquisadora chega a se perguntar se a fragilidade da crítica de arte não seria um dos problemas para a consolidação do sistema das artes plásticas local.⁴

No meu entender, não é exatamente assim. Teríamos, primeiramente, que definir o que é crítica de arte ou, melhor dizendo, o que era a crítica de arte naquele período. E o que seria uma crítica de arte “acadêmica”? Não houve realmente a participação de estudiosos, professores e artistas na crítica sobre artes plásticas no RS? Ursula Rosa da Silva (2002) aponta Ângelo Guido como um dos primeiros a atuar como crítico profissional na imprensa do RS, entre 1928 a 1945, podendo ser considerado um pioneiro por sua inovação na aplicação da linguagem crítica em publicações periódicas. Se retroagirmos mais ainda no tempo, veremos que desde o final do século XIX, existiram vários autores das mais diversas áreas que escreviam em jornais comentários (críticos ou não) sobre artes plásticas.⁵

Na tentativa de recuperar essa história da crítica de arte no RS, inicialmente o meu interesse voltou-se à análise dos comentários sobre artes plásticas publicados no jornal *Correio do Povo* pelo médico, musicista, professor e escritor, Olympio Olinto de Oliveira, a partir da fundação do periódico em 1895 e durante um período de mais ou menos dez anos. Porém, a dificuldade em obter as fontes primárias, ou seja, o acesso ao jornal *Correio do Povo* desse período⁶, juntamente com um “achado” numa visita ao Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA/UFRGS), fizeram com que eu modificasse o rumo da pesquisa, ainda antes do seu início. A descoberta (pelo menos para mim) consistiu no manuseio dos cadernos de Fernando Corona, particularmente de um volume com os recortes das críticas, crônicas e artigos escritos para o jornal *Correio do Povo*, além de outros, que por algum motivo, foram de seu interesse.⁷

⁴ Bulhões trata tangencialmente do tema em outros artigos, como o publicado em 2007 (constante nas referências), onde faz a mesma avaliação, com a qual não concordo, como veremos adiante.

⁵ Podem ser citados vários nomes, tais como, Olinto de Oliveira e Fábio de Barros, no século XIX. Posteriormente, o já referido, Ângelo Guido, e ainda, Aldo Obino e Fernando Corona, entre outros. No âmbito nacional, Glória Ferreira (2006b) destaca a atuação de Angelo Agostini, Araújo Porto Alegre, Gonzaga Duque, Mario de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Joaquim Cardozo, Francisco Bittencourt e Mário Pedrosa.

⁶ Os microfimes do *Correio do Povo* do final do século XIX, no Arquivo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MUSECOM) estão, neste momento, impossibilitados de consulta, pois não há equipamentos para leitura. Na sede do jornal, o acesso é pago (de valor alto), ficando praticamente inviável a pesquisa. No Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (HPAMV), está disponível o *Correio do Povo* desde 1925 até 1980. O Núcleo de Pesquisa em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UFRGS possui microfimes provenientes da Fundação Biblioteca Nacional, com exemplares do *Correio do Povo* dos anos 1896, 1897 e 1898. A tese de Círio Simon (2002) cita cópias de alguns artigos de Olinto de Oliveira que estariam no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA), onde não foram localizados.

⁷ O caderno inicialmente encontrado, com os recortes de jornal organizados por Corona, engloba o período de 1961 a 1966, os demais anos foram pesquisados nos arquivos, diretamente no jornal, completando o período escolhido para estudo. No andamento da pesquisa, em outras visitas ao AHIA, foram descobertos mais dois cadernos: um deles que compreende os anos de 1944 a 1960, e outro de 1967 a 1973. Juntamente com o

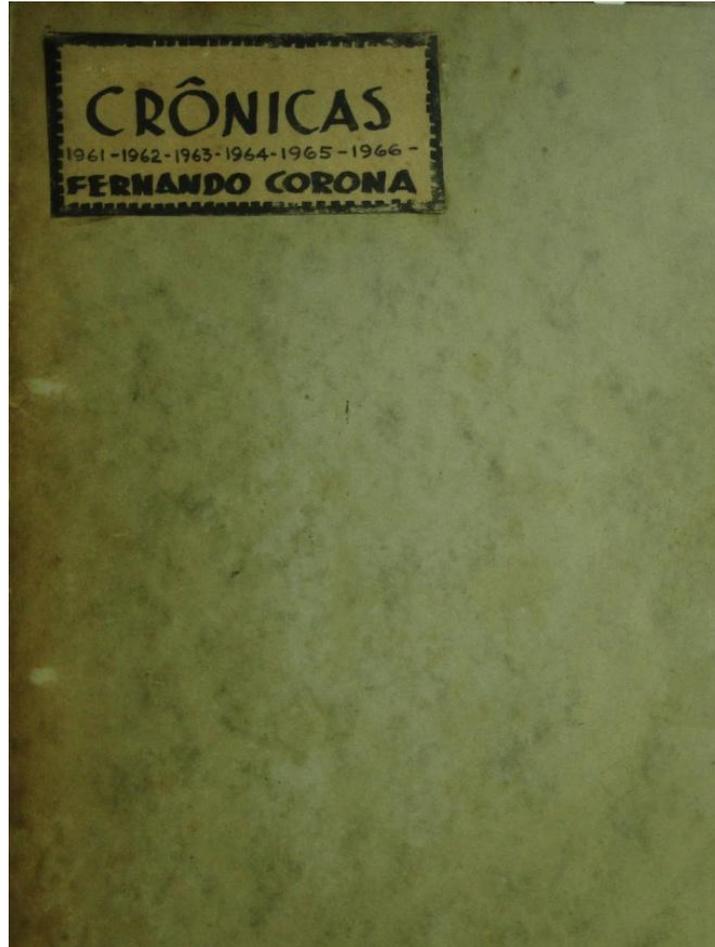


Figura 1 - Capa do Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1961-1966.
AHIA/UFRGS.

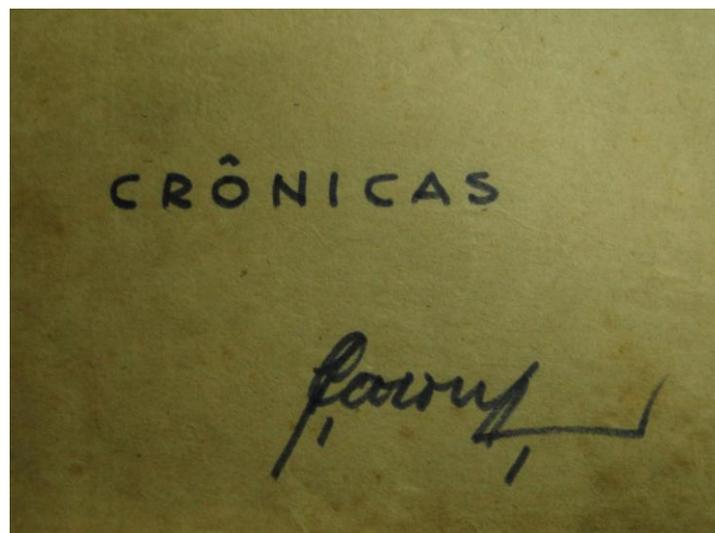


Figura 2 – Detalhe da folha de rosto do Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1961-1966.
AHIA/UFRGS.

caderno inicial (de 1961 a 1966), estes volumes condensam praticamente toda a produção escrita de Fernando Corona. Este material foi doado pela família de Corona, e estava depositado no AHIA, porém sem acesso público.

A partir desse material, passei a pesquisar o que se encontrava de trabalhos acadêmicos sobre Fernando Corona com enfoque na questão das suas críticas sobre artes plásticas. Não encontrei nenhum estudo específico sobre o tema da crítica de arte produzida por Corona e, por esse motivo, considerei relevante levar adiante o objetivo de estudar seus textos. Assim como a crítica de arte exercida de forma profissional, a crítica sobre artes plásticas produzida por escritores, jornalistas, intelectuais, e particularmente, pelos artistas sobre outros artistas, publicada em jornais e revistas, pode ser considerada fonte primária de grande valor documental e histórico, principalmente no Rio Grande do Sul, pela condição periférica em relação aos grandes centros, e pelas lacunas que existem no estudo da história da arte local.

Embora algumas críticas de Fernando Corona tenham sido publicadas por ele em 1977 no livro *Caminhada nas artes (1940-76)*, permanecem desconhecidas do grande público e mesmo de estudantes e profissionais das artes plásticas. Trazer à tona os seus discursos será importante, não somente para a compreensão do funcionamento do campo artístico daquela época, mas, em especial, pode contribuir para a construção de novos estudos sobre a história da arte no Rio Grande do Sul. Corona parece estar ciente da importância de seus escritos e de sua contribuição para a posteridade, conforme mostra o primeiro parágrafo do texto *50 anos de formas plásticas e seus autores*, publicado em 1957, no terceiro volume da Enciclopédia Rio-Grandense⁸:

Ao tratar de tema como este, sobre formas plásticas e seus autores, penso no espaço de tempo de minha existência. São quase cinquenta anos vividos no Rio Grande do Sul entre escultura e arquitetura. O autor deste escrito, vê-se envolvido, assim, como obreiro que amontoou seu grão de areia no desenvolvimento e crescimento das nossas cidades. Sente-se orgulhoso, se por acaso aportou em tantos anos de trabalho, algo de útil, resultado de sua experiência em benefício da coletividade. Sente-se acanhado também, pois devendo escrever sobre obras de arte e seus autores, seu nome aparecerá como colaborador ou mesmo testemunha que foi e ainda o é, graças a Deus, nesse setor de sua vida profissional. Teme que alguém censure alguma falta de modéstia. Não o julguem mal por isso. Sua intenção é simplesmente a de dizer o que sabe a respeito. Não o faz como historiador, que para isso não estudou, mas com fé de ofício, como se fôsse um justo e honesto depoimento. É possível que alguém discorde de alguma opinião crítica sobre seus autores e as obras, ou sobre conceitos ou interpretações das mesmas. Não será, por certo, nem mais nem menos que seu sincero critério pessoal mal amparado em seu parco vocabulário. Pelo menos, será um subsídio para a história, que os estudiosos, mais tarde, poderão corrigir, ampliar e melhorar. (CORONA, 1957, p. 219)

⁸ Nas citações de textos de outras épocas, será mantida a grafia original.

A delimitação temporal deu-se após verificar a impossibilidade de analisar todo o material produzido por Fernando Corona, neste trabalho de conclusão de curso de graduação. Somente no jornal *Correio do Povo*, Fernando Corona escreveu, embora não regularmente, desde 1940 até 1979, ano de seu falecimento. Nesta minha pesquisa, optei por demarcar o período entre 1958, ano da realização do 1º Salão Pan-Americano de Arte e do 1º Congresso Brasileiro de Arte, e 1970, quando ocorre o 1º Salão de Artes Visuais, pela sua relevância no cenário artístico gaúcho e por ter Fernando Corona participado destes eventos, inclusive publicando textos críticos sobre eles.

Diante das circunstâncias e conjunturas relacionadas acima e das reflexões iniciais sobre o material encontrado, foi possível definir o objetivo principal do trabalho - o qual nem sempre esteve claro, embora próximo - que será desenvolvido ao longo do segundo capítulo. Este se resume em procurar compreender, na medida do possível, o entendimento de Fernando Corona sobre a arte; de onde ele escreve: a partir do quê e de quem ele escreve (suas influências intelectuais, filosóficas e teóricas); sobre quem escreve (quais assuntos merecem destaque em seus textos) e como escreve (as características de suas críticas). A partir das críticas de Fernando Corona, buscarei pensar sobre alguns conceitos sobre a crítica de arte e suas especificidades, tentando esclarecer seu papel e os seus espaços de atuação, levando em consideração, especificamente, a crítica de arte publicada em jornais e periódicos, no momento em que Corona escreve.

Portanto, a questão inicialmente colocada refere-se a investigar como se constituía o pensamento e como se expressava criticamente Fernando Corona, ao escrever sobre as artes plásticas, no período delimitado neste estudo. Como indagações decorrentes, interroga-se sobre qual seria a dimensão social e histórica de sua crítica? Como enquadrá-la? Considerando a sua inserção no sistema das artes também como professor/educador, teriam suas críticas um caráter formativo/pedagógico? Quais as contribuições de suas críticas para a formação de um público para as artes plásticas e para o desenvolvimento ou mudanças no sistema da arte no Rio Grande do Sul? ⁹

⁹ Maria Amélia Bulhões (1990) define o sistema das artes, a partir de Pierre Bourdieu, como 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 de uma sociedade, ao longo de um determinado período histórico. Em Bourdieu (2002, 2011) são importantes os conceitos de campo e habitus. Ele definiu o campo como uma configuração de relações socialmente distribuídas. Através da distribuição das diversas formas de capital - no caso da cultura, o capital simbólico - os agentes e participantes

Ao analisar como se constitui o discurso de Fernando Corona, a partir do quê ele escreve, e principalmente, a partir de onde escreve, quais são as suas posições (tomadas desde o lugar que ocupa), com quem ele dialoga e se relaciona, e como ele escreve, qual é a regularidade (ou não) dos seus discursos, parecem ser pertinentes as teorias de Michel Foucault (2006, 2007) sobre o discurso e as práticas discursivas¹⁰. Ao me perguntar sobre qual seria a função do discurso de Corona naquele contexto específico em que ele produz suas críticas, retomo a noção de “função do autor” expressada por Foucault (2001) através da qual o escritor é autorizado a falar sobre algo, e que define o que vai ser escrito e de que forma. Para Foucault (2001), o autor não é apenas um nome próprio comum; nem o responsável e o proprietário dos seus textos; nem produtor e inventor deles; o autor é aquele a quem se pode atribuir o que foi dito e escrito através de uma operação complexa que o constrói; o autor ocupa uma posição de acordo com os diferentes tipos de discurso. Em suas palavras:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 279-280)

Assim, o nome do autor caracteriza certo modo de discurso, ou seja, dizer que um discurso tem um autor, que foi escrito por determinada pessoa, significa que se trata de um discurso que é recebido de uma determinada maneira, em uma determinada cultura. Fernando Corona escreve suas críticas a partir de uma posição ocupada dentro da academia, e também com seu nome consolidado na sociedade porto alegre e rio-grandense, portanto é permitido e aceito que - naquela época e

em cada campo são munidos com as capacidades adequadas ao desempenho das funções e à prática das lutas que o atravessam. As relações existentes no interior de cada campo definem-se objetivamente, independentemente da consciência humana. Na estrutura objetiva do campo (hierarquia de posições, tradições, instituições e história) os indivíduos adquirem um corpo de disposições, que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objetiva: o habitus, que funciona como uma força conservadora no interior da ordem social.

¹⁰ O termo “discurso” é central no trabalho de Foucault e define as regras da descrição arqueológica que ele se propôs a fazer. Para ele, o discurso se constitui por um número de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação, um conjunto de frases, de proposições, de signos. Foucault não se ocupa do sujeito falante, mas das diferentes maneiras pelas quais o discurso cumpre uma determinada função dentro de um sistema. As práticas discursivas, embora sempre citadas em seus estudos, não têm uma definição dada. Resumidamente, poderíamos dizer que ele entende por práticas, a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem (ações), com um caráter sistemático e recorrente, e que, por isso, constituem uma “experiência” ou “pensamento”. (FOUCAULT, 2006, 2007)

naquele contexto - ele se posicione, escreva para o jornal, exponha suas ideias; ele está, de alguma forma, autorizado a falar e a escrever.

Os objetivos secundários serão desenvolvidos no primeiro capítulo, no qual a ideia é aproximar o leitor do objeto do presente estudo. Inicialmente, será apresentado Fernando Corona, através de uma pequena biografia, enfocando a sua trajetória e suas múltiplas atividades no cenário intelectual, artístico, educacional e social de Porto Alegre. Posteriormente, contextualizarei e descreverei de maneira sucinta, alguns aspectos relevantes no campo das artes plásticas e também sobre a crítica de arte no RS, com ênfase no período delimitado neste trabalho, e procurando mapear a inserção de Corona nesse contexto.

A pesquisa qualitativa (exploratória, descritiva e, na medida do possível, explicativa) está baseada principalmente nos documentos escritos por Fernando Corona, embora sempre voltado à preocupação de contextualizar e cruzar as diversas fontes. Os documentos legados pelo autor, principalmente suas anotações nos recortes de jornal e os diários, foram (e são) importantes para uma aproximação com suas ideias e o seu pensamento, que vão se refletir em seus escritos¹¹. Neste sentido, os documentos tem aqui uma função muito importante denotando a minha escolha como historiador, mas também o seu caráter de “monumentos”, como herança do passado, e, por isso, a necessidade de analisá-los, reorganizá-los e reelaborá-los, estabelecendo relações entre eles e com os demais dados e acontecimentos históricos.

As pesquisas foram desenvolvidas nos acervos do AHIA/UFRGS, do AHPAMV e no Arquivo do MUSECOM. Serviram como fontes primárias, além dos artigos coletados no jornal *Correio do Povo*¹², o livro já citado, publicado pelo autor, e os cadernos de crônicas organizados por ele e constantes do acervo do AHIA/UFRGS, referidos anteriormente. No mesmo arquivo, encontraram-se as cópias dos dois primeiros volumes de seus diários, os quais foram de fundamental importância para

¹¹ Sobre a questão do documento e sua relação com o monumento, ver Le Goff (2003), especificamente o texto “Documento/Monumento” (p. 525-541). Ver também Foucault (2007) que afirma a história mudou a sua posição sobre o documento, considerando como tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem atribuir o seu valor, mas sim trabalhar o seu interior, reelaborá-lo: “[...] ela o reorganiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos séries, relações.” (FOUCAULT, 2007, p. 7) Segundo o autor, a história transforma os documentos em monumentos. Os documentos não falam mais por si, precisam ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos.

¹² A ida aos arquivos serviu para contextualizar o período e verificar outras informações relacionadas ao campo artístico local.

a pesquisa¹³; os álbuns de fotografias dos alunos de escultura organizados por Fernando Corona, e uma lista do material pertencente a ele, doado pela família ao IA. Muito úteis se tornaram também: a tese de cátedra apresentada em 1938 para ingresso no IBA e os dois artigos publicados no 2º e 3º volumes da Enciclopédia Rio-Grandense.

Diversos estudos (publicados ou não) de pesquisadores que trataram do tema das artes plásticas, especialmente da crítica de arte e do sistema da arte no Rio Grande do Sul, notadamente no período em que se delimita este estudo, foram utilizados como fontes secundárias de vital importância, tendo em vista, as limitações desta monografia.¹⁴

Busca-se, com este trabalho, contribuir e fornecer elementos para a constituição de uma história da arte do Rio Grande do Sul. É como se fosse um tijolo a ser incorporado a uma construção em andamento e, sendo ele bem sedimentado, outros tijolos virão e se assentarão, tornando a edificação cada vez mais sólida e fundamentada.

¹³ Fernando Corona escreveu 24 diários que foram cedidos por seu filho Eduardo Corona ao professor Günter Weimer, o qual os disponibilizou para pesquisa em 1993, no Gabinete de Estudos de Documentação da Arquitetura Brasileira (GEDAB) da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. O material doado ao GEDAB teria sido devolvido à família de Eduardo Corona. No AHIA encontram-se cópias de pelo menos dois destes diários. Cf. Círio Simon (2002).

¹⁴ Algumas obras importantes para a constituição desta pesquisa foram: o livro de Athos Damasceno, *Artes plásticas no Rio Grande do Sul* (1971); a tese de Mônica Zielinsky, *La critique d'art contemporaine au Brésil: parcours, enjeux et perspectives* (1998); a tese de Neiva Maria Fonseca Bohns, *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX* (2005); a tese de Úrsula Rosa da Silva, *A fundamentação estética da crítica de arte de Ângelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias* (2002); a dissertação de mestrado de Flávio Krawczyk, *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1975/1995* (1997); a tese de Círio Simon, *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema da artes visuais do Rio Grande do Sul* (2002) e o artigo do mesmo autor, sobre Fernando Corona, *Conceitos pedagógicos de Fernando Corona (1895-1979) no ensino das artes visuais*, publicado no livro *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes* (1995); os artigos de Neiva Maria Fonseca Bohns e Maria Amélia Bulhões publicados no livro organizado por Paulo Gomes, *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (2007); o texto de Maria Amélia Bulhões denominado *Lacunas como ponto de partida* publicado no livro organizado por ela, *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes* (1995); o livro organizado por Cida Golin, *Aldo Obino: notas de arte* (2002), com uma seleção dos escritos do crítico; a obra de Marilene Burtet Pieta, *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul* (1995); os ensaios de Paulo Gomes, *Academicismo e Modernismo: possíveis diálogos* e de Blanca Brites, *Apontamentos sobre construções visuais*, do livro *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios* (2012); o livro de Carlos Scarinci, *A gravura no Rio Grande do Sul – 1900-1980* (1982); o livro de Anna Paula Canez, *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre* (1998), entre outras.

2 APRESENTANDO FERNANDO CORONA E O CONTEXTO NO QUAL ELE ESCREVE

Neste capítulo, o objetivo é aproximar o leitor com o objeto de estudo. Por isso, será apresentado Fernando Corona, destacando os diversos campos em que ele atuou, não somente como crítico, mas também como arquiteto, escultor, educador, intelectual, firmando sua posição cultural na sociedade gaúcha. Em seguida, farei alguns breves apontamentos sobre como se constituía o sistema da arte e a crítica de arte no Rio Grande do Sul, no período delimitado neste estudo.

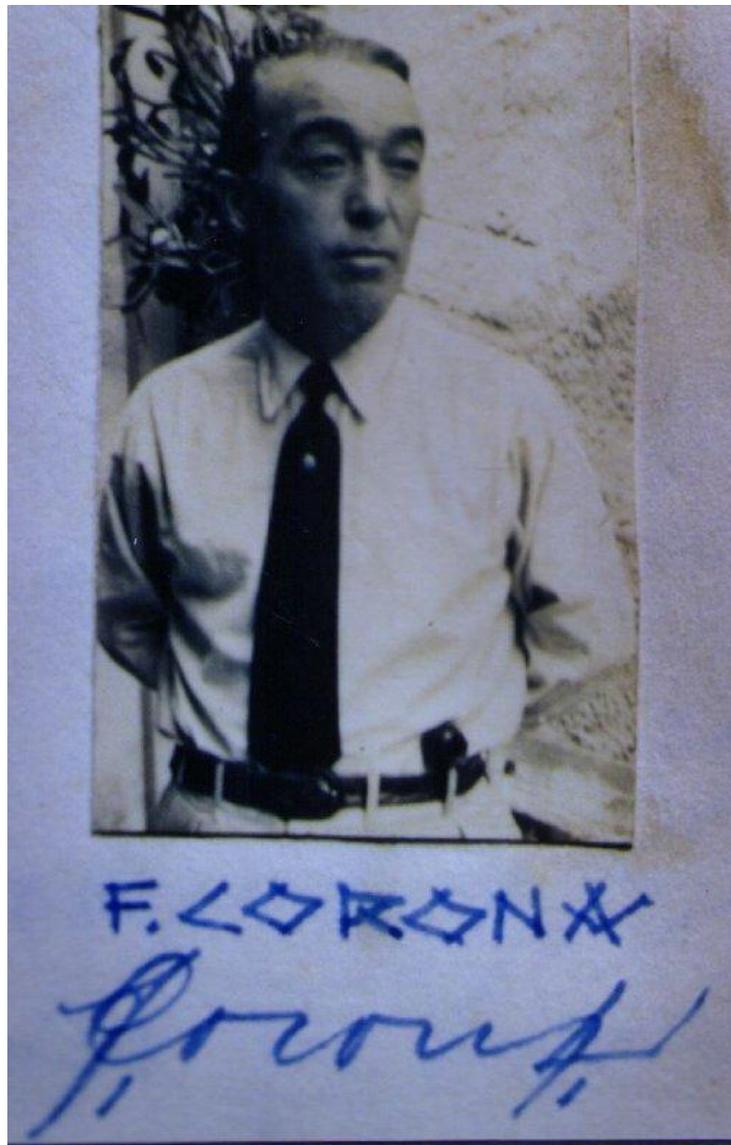


Figura 3 - Fotografia de Fernando Corona, s/d,
Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona,
AHIA/UFRGS

2.1 A “CAMINHADA” DE FERNANDO CORONA

Nenhuma vaidade me leva a escrever estas memórias que intitule de “Minha Caminhada”, título que acho acertado pois a vida de um homem nada é do que uma caminhada pela vida. (CORONA, *Caminhada de Fernando Corona, Tomo II*, 1975, p. 623)

2.1.1 Uma biografia resumida¹⁵

Fernando Corona nasceu no dia 26 de novembro de 1895, na cidade de Santander, na Espanha. Seu pai, Jesus Maria Corona era escultor e arquiteto, maçom e republicano; viveu e trabalhou na França e em várias cidades espanholas. Em novembro de 1909, houve vários movimentos republicanos na Espanha, contra a monarquia. Jesus Maria Corona envolveu-se nos conflitos, e teve de se exilar na Argentina, para não ser fuzilado. O empreiteiro e escultor gaúcho João Vicente Friederichs encontrou Jesus Maria Corona em Buenos Aires e o contratou para trabalhar na sua oficina em Porto Alegre. O contrato tinha vigência por dois anos, porém ele acabou ficando no Brasil. Trabalhou modelando esculturas para as obras do Dr. Rodolfo Ahrons e, posteriormente, se estabeleceu com um atelier de ornatos, figuras e projetos de arquitetura (CORONA, 1968).

Em 1911 a mãe de Fernando Corona mandou-o para Porto Alegre buscar o pai. Ele chegou à cidade em 04 de março de 1912¹⁶ e acabou ficando, vinculando-se inicialmente à oficina de Friederichs¹⁷. Em 1914, passou a trabalhar como escultor-decorador na firma de seu pai, Corona e Guiringuelli. Ajudou Jesus Maria Corona a desenvolver, entre 1917 e 1919, os projetos da nova catedral gótica de Porto Alegre (Figura 8), vencido por este em um concurso internacional e cuja construção acabou

¹⁵ Os dados apresentados neste tópico foram extraídos, em sua maioria, dos próprios manuscritos de Fernando Corona e dos seus textos, publicados na Enciclopédia Rio-Grandense. Também foram de grande importância a tese de Círio Simon (2002) e o livro de Anna Paula Canez (1998).

¹⁶ “Não posso descrever nem possuo palavras para explicar a emoção que sentí ao abraçar e beijar o meu pai tão querido. Inventar não sei nem tenho veleidades literárias. Sei que o suor me corria pelo rosto pelo calor que fazia naquela manhã de 4 de Março de 1912. Se eu esqueci e não cito dias exatos de saída de algum lugar e talvez os tenha em algum papel do meu arquivo anarquizado, este dia da chegada a Pôrto Alegre jamais esqueci. 4 de março de 1912.” (CORONA, *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I*, s/d, p. 79-80)

¹⁷ Fernando Corona relata em um dos seus diários: “João Vicente Friederichs falou ao meu pai na minha presença: - Corona, disse êle, seu filho sabe desenhar? - Sabe, sim, e muito bem. E João Vicente me levou ao escritório dêle onde havia uma prancheta. - Aqui tens uma fachada na escala de 1:50. É da Confeitaria Rocco, projeto do Dr. Manoel Itaquí. Na platibanda estão assinalados uns frisos com folhas de acanto. Sabes aumentar isso ao tamanho natural? - Sim, sei, respondi. Nunca disse não em minha vida. Pedi ao meu pai para me ensinar escalas. O resto era comigo.” (CORONA, *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I*, s/d, p. 88-89)

não sendo realizada.¹⁸ Desiludido, Jesus Maria Corona, extinguiu a empresa e viajou para Pelotas. Fernando Corona permaneceu em Porto Alegre e se associou a Alfred Steage, ainda trabalhando com ornatos e figuras nas decorações de fachadas de prédios. Após o retorno de seu pai à Espanha, em 1922, reabriu a empresa Corona e Guiringuelli. Em 1926, ele foi contratado pela firma construtora Azevedo Moura e Gertum, onde trabalhou por vinte anos. Embora sem formação superior, ou mesmo profissionalizante, tendo cursado apenas os quatro primeiros anos primários de educação formal¹⁹, Corona tornou-se arquiteto e escultor, na prática. Entre o final de década de 1910 e o início da década seguinte, colaborou com capas para a revista *Máscara*, com desenhos ou modelando esculturas em barro que eram fotografadas (Figura 10).

Constituindo família em Porto Alegre, Fernando se casou em 1920 com Benvenuta Rossi. O casal teve o filho Eduardo em 1921, arquiteto e depois catedrático da Faculdade de Arquitetura da USP; em 1923 nasceu a filha Marina Eletra; um ano depois nasceu o filho Luis Fernando, que se tornou igualmente arquiteto²⁰. Corona também fez parte da maçonaria, como conta em seu diário, tendo ingressado em 1915, à convite do pai. Ao ser proclamada a república espanhola, Fernando Corona quis voltar à Espanha para trabalhar e estudar, mas as

¹⁸ A questão da catedral metropolitana que não saiu do papel gerou uma acalorada discussão no jornal *Correio do Povo*, a partir de uma crônica publicada por Fernando Corona, em 15 mai. 1966, cujo título é “*Sonho Perdido*”, na qual ele se refere à mágoa de seu pai, por não ter recebido nada pelo trabalho, além do prêmio do concurso, e atribuindo a não execução por intrigas. O artigo de Corona, incomodou o Monsenhor João Maria Balém, que no mesmo jornal, em 19 jun. 1966, critica o texto de Corona, e diz que o motivo da recusa, não foram intrigas, mas o “veredictum” da Escola de Engenharia, que julgou o projeto inexecutável em Porto Alegre, devido à necessidade de material como pedra ou mármore, e à indisponibilidade de recursos para desenvolver a obra: “[...] nenhuma intriga mas a nenhuma possibilidade de ingentes recursos foi o que derrotou o projeto”. Corona anota a caneta no recorte da reportagem anexo ao seu caderno de crônicas: “O padre João Maria Balém tem pouca memória. Disse umas inverdades que eu respondi na mesma página do *Correio* no domingo 26 de junho.” No jornal, responde ao Monsenhor, como promete, iniciando o seu texto com as seguintes palavras: “Costumo escrever, como digo sempre, com o coração, não esquecendo, quando posso, paz e amor.” Ele corrige a autoria de obras que foram atribuídas a Jesus Maria Corona pelo padre, dizendo que eram dele. Diz que o pai propôs a construção em concreto armado, “material de nossa época”, e que o projeto fora encomendado, porém sem contrato. “Meu pai não fizera contrato algum com a Comissão de Construção da Catedral. Para meu pai a palavra valia por um contrato.” De acordo com Fernando Corona, um dia um membro da Comissão de Construção foi ao escritório para cancelar o projeto, alegando que a obra não poderia ser construída e que desejavam uma catedral em pedra. Ele finaliza o texto assim: “Perdoe-me Monsenhor, se o feri em algo que minha deficiência intelectual não alcança, só a perfeição absoluta o sabe.” Não pretendo tomar nenhum partido, nem induzir a “uma verdade”, até porque os fatos estão muito distantes no tempo, e já estavam na época em que foram escritos esses textos no jornal. Porém, os trechos citados acima mostram como era o modo de escrita de Fernando Corona, o seu estilo, sua capacidade de elocução e clareza na escolha das palavras, sua humildade e ironia. Penso que aqui se configura um bom exemplo para o leitor tomar contato com o meu objeto de pesquisa.

¹⁹ No *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, elaborado por Renato Rosa e Decio Presser (1997), encontramos a afirmação de que Fernando Corona teria vindo para o Brasil com o diploma da Escola de Belas-Artes de Vitória, Espanha. Este dado não confere com os registros nos diários de Corona e com as informações de Círio Simon (1995, 2002).

²⁰ De Luis Fernando Corona, são os projetos do Palácio da Justiça na Praça da Matriz, o edifício Jaguaribe na rua Salgado Filho (com a colaboração do pai, Fernando Corona) e, no litoral, a sede do Clube dos Amigos de Atlântida, entre outros.

sucessivas encomendas e projetos selecionados para a empresa Azevedo & Gertum, acabaram fazendo com que ele permanecesse em Porto Alegre.

As suas realizações arquitetônicas estão presentes em vários prédios públicos e residências privadas de Porto Alegre. Em 1925, Fernando Corona venceu um concurso para o prédio do Hospital Modelo (atual Hospital São Francisco), contíguo à Irmandade Santa Casa de Misericórdia; em 1926 foi responsável pelo projeto das fachadas e das decorações escultóricas do Banco do Comércio, atual sede do Santander Cultural (Figura 13); para as comemorações do Centenário Farroupilha de 1935, projetou o prédio do Instituto de Educação General Flores da Cunha (Figura 14), que no evento foi usado como Pavilhão Cultural²¹. Em sua trajetória, foi contemplado com inúmeras premiações em salões, como o 7º Salão Oficial de Belas Artes do RS, de 1956, no qual obteve medalha de ouro em escultura. Em âmbito nacional, conquistou em 1933 a medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes, e em 1940 recebeu a medalha de bronze em arquitetura. Fernando Corona, além de participar como expositor nos salões, em muitos deles, fez parte do júri, ou mesmo da comissão organizadora.

Como escultor participou das exposições do Centenário Farroupilha, onde conquistou a medalha de ouro; esteve presente também do 1º Salão Sul-Riograndense de Belas Artes, promovido em 1939, pelo IBA. Teve obras suas no 1º Salão Pan-Americano de Artes do IBA, em 1958 (Figuras 18 e 20). Muitas de suas esculturas estão em locais públicos e coleções privadas, além de ornamentarem fachadas de edifícios; outras se encontram no Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, e em outros locais do prédio, como no 8º andar, onde está o painel em terracota realizado para o Cinquentenário do IBA, em 1958 (Figura 20). O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) tem uma escultura de Fernando Corona (Figura 19)²².

Em 1938, Fernando Corona foi convidado por Tasso Corrêa, então diretor do IBA, para implantar a cadeira de Escultura naquela instituição, a qual ele dividiu em Escultura e Modelagem²³. A disciplina de Modelagem (obrigatória) era destinada a

²¹ Para um detalhamento de suas realizações arquitetônicas, sugiro a leitura do livro de Anna Paula Canez (1998), onde a autora faz um levantamento exaustivo, bastante aprofundado e abundantemente ilustrado.

²² Paulo Gomes (2012, p. 54) chama a atenção para o fato de que ainda não houve um olhar abrangente sobre a produção artística de Fernando Corona, agravado, em grande parte, pela dispersão das suas obras.

²³ O currículo autodidata de Fernando Corona teria fascinado Tasso Corrêa, que o contratou "*ad referendum*", para ser o professor de Escultura e Modelagem do Curso de Artes Plásticas. Depois de conseguir arrancar, essa aprovação, em duas tumultuadas sessões do Conselho Técnico Administrativo da entidade, concedeu a Fernando Corona carta branca para a criação, implementação e implantação efetiva da cadeira. Estas

todos os estudantes de Artes Plásticas, e o professor trabalhava com grandes grupos e rígidos projetos com tempo para serem executados; a disciplina de Escultura (eletiva) era destinada a pequenos grupos e a aprendizagem seguia o ritmo individual. Corona era orientador em tempo integral para este grupo restrito, inclusive acompanhando os discípulos em suas carreiras posteriores. No entanto, sempre aproveitou para reproduzir e repassar o conhecimento adquirido para as novas gerações através dos ambientes do IBA. Ele mesmo dizia que era um “escultor de escultores”.

Fernando Corona foi autor do projeto do novo prédio para a sede do IBA, inaugurado em 1943 (Figura 16). Uma primeira versão que continha um museu anexo, não foi realizada (Figura 15). Em 1944 foi um dos fundadores do Curso Superior de Arquitetura do IBA, onde também lecionou até 1950. Com a criação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, ele não foi mais aceito como docente naquele curso, porém continuou atuando no curso de Artes Plásticas até 26 de novembro de 1965, quando se aposentou pela compulsória, ao atingir a idade de 70 anos. Durante o período em que lecionou no Instituto (1938-1965), sua dedicação foi ilimitada, chegou a hipotecar sua própria casa para auxiliar a construção do novo edifício.

Corona escreve em seu diário que tinha um grande amor pelos livros, comprando muitas edições sobre arte; também recebia da Espanha a Revista *La Esfera*, que dava destaque às artes e letras; assinava a revista *Plus Ultra*, publicação argentina, que mantinha encadernada por semestre.

Paralelamente à sua atividade como escultor, arquiteto e professor, dedicou-se à vida intelectual e às letras. Sua atuação extrapolou a sala de aula, escrevendo sobre as artes plásticas e suas condições locais, expondo suas concepções estéticas para um público externo à academia. Esta atividade de crítico de arte, ou melhor, suas críticas sobre artes plásticas, são o objeto do presente trabalho. Além das críticas de arte, escreveu e publicou crônicas de viagens e artigos diversos relacionados a assuntos locais. Através de apontamentos acumulados durante sua existência, Corona escreveu, quase ao final de sua vida, os diários que foram mencionados anteriormente, sendo que o primeiro tomo não está datado, havendo

apenas uma referência ao mês de março de 1971, quando ele faria 59 anos da sua chegada em Porto Alegre; no início do segundo tomo, ele registra a data de 28 de maio de 1975. Nos manuscritos, Corona relata em detalhes momentos de sua vida particular e profissional, que vão até o dia anterior à sua morte, ocorrida no dia 22 de junho de 1979. Esses diários foram a fonte básica das informações apresentadas nesta breve biografia.

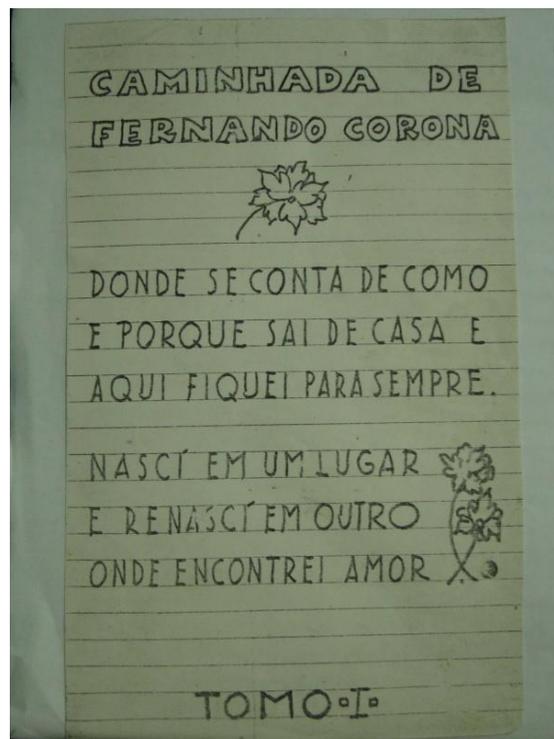


Figura 4 - Cópia da capa do primeiro volume dos diários de Fernando Corona *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I, s/d.* AHIA/UFRGS

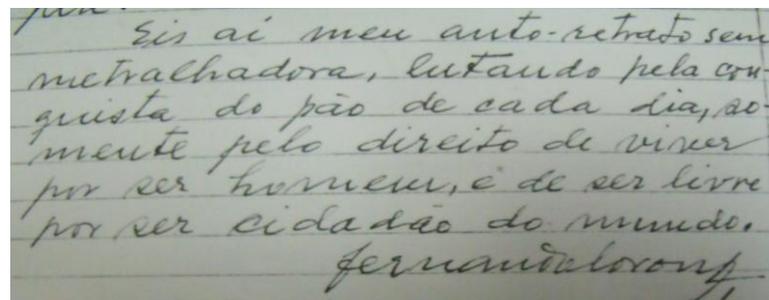


Figura 5 – Excerto de página do diário de Fernando Corona *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I, s/d, p. 15.* AHIA/UFRGS

"DE COMO ESTOU AQUI..."
 FERNANDO CORONA.

A vida sempre me afes-
 tou de escrever sobre o meu passado,
 a não ser por questões profissionais,
 no âmbito das artes visuais. Era
 no meu entender uma obrigação
 minha debater problemas sobre
 as artes em geral impregnadas no
 meu ser desde a infância. Como
 escultor e arquiteto, por trinta anos
 lectionei no antigo Instituto de
 Belas Artes até o dia da minha
 aposentadoria compulsória ao con-
 fletar 70 anos no dia 26 de novem-
 bro de 1965. Aparte isso luto sem-
 pre, desde muito por uma arte con-
 temporânea, embora minha forma-
 ção fosse clássica com meu bando-
 no pai Dom João Maria Corona
 meu verdadeiro mestre. Foi crí-
 tica, com a força que me deu a
 convivência com colegas de pintura

Figura 6 - Cópia da primeira página do primeiro volume dos diários de Fernando Corona
 Caminhada de Fernando Corona, Tomo I, s/d, p. 2
 AHIA/UFRGS

quem ao seu lado no Cemitério João XXIII. A felicidade que nos
acompanhou cinquenta e dois anos e seis dias, continua na
minha memória e é a ela que dedicarei o resto dos meus dias.
Na solidão do nosso ninho, sua bondade se entranhou em mim,
e tudo que possa fazer de bom será em sua homenagem.

+

Começo a escrever este Tomo II na noite do dia 28 de maio
de 1975, trinta e oito da minha chegada a Porto Alegre
que corresponde a 1949. Terei ainda alguma dificuldade até
chegar ao 1951 por falta de apontamentos. Creio que de lá para
cá será mais fácil pois conservo cadernos com dados quase
diários. Até onde chegarei não posso prever, simplesmente por
que nem sei o tempo que me resta de vida. Nenhuma vaidade
me leva a escrever estas memórias que intitulo de "Minha
Caminhada", título que acho acertado pois a vida de um homem
nada é do que uma caminhada pela vida.

Fernando Corona
28-maio-1975

623

que me acompanhou cinquent e dois anos e seis dias, continua na
minha memória e é a ela que dedicarei o resto dos meus dias.
Na solidão do nosso ninho, sua bondade se entranhou em mim,
e tudo que possa fazer de bom será em sua homenagem.

+

Começo a escrever este Tomo II na noite do dia 28 de maio
de 1975, trinta e oito da minha chegada a Porto Alegre
que corresponde a 1949. Terei ainda alguma dificuldade até
chegar ao 1951 por falta de apontamentos. Creio que de lá para
cá será mais fácil pois conservo cadernos com dados quase
diários. Até onde chegarei não posso prever, simplesmente por
que nem sei o tempo que me resta de vida. Nenhuma vaidade
me leva a escrever estas memórias que intitulo de "Minha
Caminhada", título que acho acertado pois a vida de um homem
nada é do que uma caminhada pela vida.

Fernando Corona
28-maio-1975

623

Figura 7 - Cópia de página do "Prólogo" no segundo tomo do primeiro volume dos diários de Fernando Corona
 Caminhada de Fernando Corona, Tomo II, 1975, p. 623
 AHIA/UFRGS

2.1.2 Um homem do “seu tempo”

No prólogo de seus diários, como uma forma de apresentação, Fernando Corona escreve:

A dúvida sempre me afastou de escrever sobre o meu passado, a não ser por questões profissionais no âmbito das artes visuais. Era no meu entender uma obrigação minha debater problemas sobre as artes em geral impregnadas no meu ser desde a infância. Como escultor e arquiteto por trinta anos lecionei no antigo Instituto de Belas Artes até o dia da minha aposentadoria compulsória ao completar 70 anos de idade no dia 26 de novembro de 1965. Aparte isso lutei sempre, desde moço, por uma arte contemporânea, embora minha formação fosse clássica com meu saudoso pai Don Jesús Maria Corona meu verdadeiro mestre. Fiz crítica, com a força que me deu a convivência com colegas de pintura, escrevi crônicas e artigos, quase sempre no “Correio do Povo”, sobre os assuntos que interessavam a mim e à coletividade. Pesquisei técnicas em desenho e pintura com os materiais mais estranhos. A pesquisa dos materiais me interessava para poder transmitir aos meus alunos, minhas experiências. Estudei psicologia, história, e biografias dos grandes homens. No balanço que fiz durante o trabalho de quase sessenta anos (em 4 de março de 1971, farão 59 anos da minha chegada a Pôrto Alegre.) verifiquei que não fiz esculturas e não estou em condições físicas de fazê-las. Fiz escultores, e isso muito me honra. (CORONA, *Caminhada de Fernando Corona, Tomo I, s/d, f. II e III*)

Os seus diários são fragmentos de sua memória e, ao mesmo tempo, possibilitam uma relação entre o seu texto e suas experiências pessoais, com a época, o contexto histórico, social, político, artístico e institucional, em que ele estava inserido.

Embora ligado institucionalmente ao IBA, Fernando Corona parecia não estar vinculado somente com seus pares, mas sua sensibilidade, e senso aguçado, partiam também de trocas com boêmios e intelectuais; com a vida que pulsava nas ruas e nos cafés do centro da cidade. Também estava sempre informado sobre o que acontecia no centro cultural e artístico do país (Rio de Janeiro e São Paulo). Corona foi bastante favorável à Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada, como sabemos, em 1922. Para ele - assim como para Gonzaga Duque e Mário de Andrade (cujos textos Fernando Corona admirava) - houve uma redescoberta da verdadeira arte nacional, da arte barroca de Aleijadinho, do mestre Valentim e do mestre Ataíde, entre outros, que estaria adormecida desde a chegada da missão francesa, e a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, nos moldes neoclássicos franceses:

A expressão artística tradicional, por esse tempo, brasileira por naturalidade, sofreu um impacto, e parou no processo de transformações com base na tradição. A arte neoclássica, postiza na Europa também, em tempos napoleônicos, provocou entre nós um hiato que durou quase cem anos, desde 1826, quando a Academia funcionou, até a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. (CORONA, 1977, p. 116)

Fernando Corona cita Mário de Andrade, como símbolo desta transformação, juntamente com Heitor Villa-Lobos, na música; Candido Portinari, na pintura; e na arquitetura, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que: “retomaram o espírito expressionista da forma e sua função, na época do concreto armado e do vidro, e no risco curvilíneo de suas obras” (CORONA, 1977, p.117). Em Porto Alegre, Corona diagnostica, que em 1922, na escultura tudo o que se fazia era decorativo; na pintura Libindo Ferraz, que ele considerava acadêmico, era o nome de ponta: a arquitetura era projetada por desenhistas e executada por mestres de obras; a poesia era parnasiana ou simbolista.

Por isso, a partir das ideias e propostas da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Fernando Corona tentou, juntamente com outros artistas, professores e intelectuais, organizar algo semelhante na capital gaúcha, surgindo em 1925, o Salão de Outono de Porto Alegre, que aconteceu no prédio da Intendência Municipal (Figuras 11 e 12). Numa crônica publicada no *Correio do Povo*, em 1968, ele relata como foi gestado o Salão, a partir da convivência com o pintor Helios Seelinger, “sem dúvida quem nos fez acordar do marasmo” (CORONA, 1977, p. 150), e dos encontros na Casa Jamardo, loja de móveis, que também servia eventualmente de galeria para exposição de obras de artistas locais, e,

[...] de preferência no Bar e Restaurante Antártica, localizado nos baixos do Metrópole Hotel, ali na esquina do largo dos Medeiros e Rua Ladeira. Éramos um grupo de amigos bebericando chope e sonhando com o nosso presente ao contrato noturno de umas horas de animada conversa. (CORONA, 1977, p. 150)

Corona segue afirmando que a ideia era “criar um *movimento de massas* na seara das artes plásticas em nosso meio” (CORONA, 1977, p. 150, grifo do autor). Foi constituído o grupo “Os Treze”²⁴ (Figura 9), um grupo simbólico, sem reuniões

²⁴ O grupo era constituído por: Dr. Fábio de Barros, médico, jornalista e crítico de arte; Helios Seelinger, pintor; Argentino Brasil Rossani, cônsul e pintor; Francis Pelicheck, pintor e professor; Tasso Corrêa, professor de piano; José Rasgado Filho, ilustrador; João Santana, professor de latim e grego; Bernardo Jamardo, entalhador moveleiro e *marchand*; Lorenzo Picó, José Delgado e Afonso Silva, pintores, e Fernando Corona. O décimo terceiro era uma espécie de coringa. Consta no catálogo que os iniciadores do Salão de Outono foram: Dr. Fábio

programadas e sem hierarquia. A partir da ideia de Helios Seelinger, foi proposta a realização de um certame, com trabalhos de desenho, pintura, escultura, arquitetura, arte decorativa e artes aplicadas, com júri apenas para controle, sem seleção e sem premiação, apenas para "verificar a intenção artística do autor" (CORONA, 1977, p. 150). Concluindo sua avaliação sobre o Salão, Corona afirma que a experiência teve êxito, pois permitia saber que caminho tomar.

Existiam de fato na nossa província, valores artísticos autênticos em maior quantidade e qualidade que supúnhamos, embora imaginássemos. Entretanto, não havia experiências contemporâneas nem revolucionárias. A mensagem artística era conservadora. Ainda não chegara até nos qualquer influência do movimento paulista da Semana de Arte Moderna de 1922, embora alguém tivesse feito aqui em 1924, ensaios cubistas. De qualquer maneira, o *Salão de Outono*, marcou o momento de partida para que os artistas plásticos meditassem ensaiando processos mais evoluídos. Possivelmente, as novas gerações seriam as escolhidas para iniciar a marcha das transformações. Bastaria apenas indicar-lhes o horizonte infinito. O que realmente aconteceu. (CORONA, 1977, p. 152)

Ao mencionar que em 1924, alguém fez ensaios cubistas, Fernando Corona se refere a sua experiência com a escultura da cabeça de Borges de Medeiros (Figura 19) como escreve na crônica sobre a Semana de Arte Moderna, denominada "*Revolução nas Artes*", de 1963.

Por esse tempo vivia eu subindo e descendo andaimes, esculpindo diretamente em cimento e areia nas fachadas dos nossos edifícios. Desenhava também projetos de casas para os nossos engenheiros. A luta pela vida era dura e qualquer trabalho era digno. Tomei conhecimento da revolução provocada pela Semana de arte Moderna de São Paulo e gostei. Li os livros do grande Mário de Andrade e gostei mais ainda. Estudei muito, anarquicamente, como é meu costume, e fiz então pesquisas cubistas na escultura. Gostei. Ainda conservo uma cabeça prismática inspirada no sorriso do venerando cidadão e estadista da época, Dr. Borges de Medeiros. [...] São Paulo fez uma revolução intelectual com a Semana de Arte Moderna. Gostei, e para que se não diga que aqui não houve nada, direi que fiz também uma revolução de arte em 1924, embora o fosse por conta própria. (CORONA, 1977, p. 107)

Depois que Fernando Corona ingressou no IBA é impossível separar o artista, o docente e o agente institucional. Ele socorreu por diversas vezes o Instituto nas suas relações tumultuadas com o poder público e com a UFRGS. Apesar de não ocupar cargo administrativo Corona foi peça fundamental no reconhecimento, em

de Barros, Helios Seelinger, Bernardo Jamardo, João Santana, José Rasgado Filho e Fernando Corona. O Salão de Outono foi inaugurado em 24 de maio de 1925, marcando a primeira iniciativa do gênero no estado. Foram expostas 305 obras de 62 artistas, com ampla divulgação na imprensa. (Cf. CORONA, 1977, p. 150-152)

1939, do IBA no Rio de Janeiro, e em Brasília, em 1962, quando se conseguiu a reintegração do Instituto na UFRGS.²⁵ Corona assim se posicionou em 1963:

O ensino das artes plásticas em nosso meio é sem dúvida dos mais avançados do país. As escolas oficiais são quase sempre repositórios de programas obsoletos. A nossa Escola de Artes não limita o aluno a seguir o academicismo em que a forma é estereotipada, convencionada, pois tratando-se, como se trata, de ensino individual, o aprendiz expõe ao mestre sua mensagem e este passa a ser seu conselheiro, indicando-lhe o caminho a seguir. (CORONA, 1977, p. 108)

Porém, Corona, não ficou vinculado somente ao Instituto, circulando muito bem em outras instâncias, como a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (AFL), também chamada de Chico Lisboa, fundada em 1938, por artistas que não conseguiam espaço para expor e que se reuniram com o objetivo de tornar públicos os seus trabalhos. Corona participou ativamente das primeiras atividades da Associação, embora essa instituição tivesse sido criada justamente como um contraponto à oficialidade do IBA.

A visita de Fernando Corona ao atelier de Le Corbusier em Paris, em 1952²⁶, juntamente com Demétrio Ribeiro e a turma dos novos arquitetos diplomados pelo IBA, numa viagem de estudos, possibilitaram o contato com as mais recentes experiências arquitetônicas da época. As proposições da arquitetura contemporânea, segundo Corona, se resumiriam em: habitar, trabalhar, recrear-se, circular e viver, ou seja, privilegiavam a funcionalidade. As suas ligações afetivas - através do seu filho e também arquiteto, Eduardo Corona - com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa reforçaram uma nova visão do seu tempo e das novas necessidades que o exercício da arquitetura estava impondo ao Brasil, um país emergente e em mudanças.

²⁵ Em 1908 foi criado o Instituto Livre de Belas Artes e, em 1910, a Escola de Artes Plásticas, vinculada ao Instituto. O IBA foi incorporado à Universidade de Porto Alegre, em 1936, e, no ano de 1939 foi desanexado, voltando a ser uma escola particular. Em 1941, obteve o reconhecimento do Governo Federal. Em 1945 foi reincorporado à Universidade, sendo novamente desanexado, no ano seguinte, porém, considerado pela União como Escola Superior. Dois anos depois, essa decisão foi anulada e o IBA voltou à Universidade. Em 1950, ocorreu a federalização da Universidade, e os cursos do IBA ficam vinculados diretamente ao Ministério da Educação. Somente em 1962, o IBA foi definitivamente incorporado à UFRGS, tendo o nome alterado em 1963, para Escola de Belas Artes. Com a reforma universitária de 1967 o nome foi novamente modificado para Instituto Central de Artes, posteriormente abreviado para Instituto de Artes (IA/UFRGS). Para maiores detalhes e informações sobre esse processo, sugerimos a leitura da tese de Círio Simon (2002). Um histórico do Instituto também pode ser encontrado em Pieta (1995) e Brites [et al.] (2012)

²⁶ Corona (1977, p. 38) escreve: "Le Corbusier apareceu ante nós. Sua fisionomia parecia fechada e seu olhar cansado. Ante os olhos, seus característicos e grossos óculos de tartaruga. Apertou a mão de todos nós perguntando se falávamos francês. Não nos deu muita conversa alegando estar muito ocupado. "[...] Os grandes homens, os gênios, são difíceis de entender em seu trato íntimo. Vivem para dentro e terão os seus motivos."

O contato de Fernando Corona, com artistas como Bruno Giorgo, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari; sua admiração por Victor Brecheret e a atualização permanente acompanhando as vanguardas modernistas e as novidades no mundo da arte mundial, o faziam vibrar com todas as Bienais de São Paulo. Participou desde a primeira, em 1951, e costumava organizar excursões com os alunos do IBA, escrevendo artigos e críticas que publicava enaltecendo os certames.

Nas suas viagens para o exterior, de estudos ou com fins turísticos, Fernando Corona sempre procurava se atualizar com o que acontecia no mundo das artes e costumava publicar relatos sobre suas experiências.²⁷

A formação autodidata e pessoal de Corona estava vinculada ao fazer coletivo, e a partir do exercício da docência e da posição ocupada na sociedade, passou a interagir com muita intensidade na circulação da arte em Porto Alegre e com o todo o sistema das artes plásticas. Os seus vínculos com as novas gerações de artistas plásticos, a partir do IBA, e a sua atuação em diversas esferas, como na arquitetura, na escultura pública e residencial, fizeram com que circulasse livremente em vários campos, com a mesma desenvoltura. Fernando Corona, não só assistiu, mas participou do processo de formação do sistema artístico local, onde a arte foi ganhando espaço em galerias, pinacotecas, associações e museus. Ele defendia uma arte autóctone com uma identidade própria e, ao mesmo tempo, universal; tomava posições, enaltecendo, muitas vezes, artistas desconhecidos; tinha o desejo de que a arte pudesse chegar até o povo, que este pudesse ter acesso a ela e entendê-la. Ao escrever em 1957, sobre o 1º Congresso de Arte que iria ocorrer no ano seguinte, juntamente com o 1º Salão Pan-Americano de Arte, ele convoca os artistas a participar e fomentar o debate, dizendo:

Quando o povo opina sobre arte, quantas vezes não acerta? A culpa não lhe cabe, pois quem não conhece a arte não a estima, de acordo com o velho Eça. Nós, artistas, temos o dever de ensinar a quem não sabe, expor nosso ponto de vista, discutir, explanar, chegar a uma conclusão, ou talvez a nenhuma, mas esclarecer, ao menos, o sentido das múltiplas tendências existentes nas artes plásticas particularmente. (CORONA, 1977, p. 74)

Contudo, Fernando Corona não se restringiu ou se prendeu a esse sistema das artes plásticas emergente, foi mais além, reagindo conforme as mudanças do

²⁷ Em 1969, publicou o livro *Amêndoas e mel*: crônicas de Espanha, onde relata, de maneira muito interessante e peculiar detalhes de suas viagens.

seu tempo, acatando as novidades que vinham de fora, e atuando na promoção de mudanças significativas no campo artístico local. Ele é uma fonte preciosa da memória artística local, desde a década de 1920 até a década de 1970, o que pode ser claramente provado através de seus inúmeros registros escritos e documentados.

Fernando Corona se colocava sempre à disposição para debater os mais diversos assuntos relacionados à nossa sociedade. Em 1963, foi favorável a demolição da Casa de Correção, o Cadeião, promovendo um debate com diversas personalidades locais, como o historiador Walter Spalding. Este defendia a utilização do prédio para o Museu Histórico Júlio de Castilhos, enquanto Corona era a favor da demolição por acreditar que o edifício não tinha condições para ser reformado. O Cadeião acabou sendo demolido. Anos mais tarde, em um artigo publicado em 1968, questiona a destruição de obras escultóricas e arquitetônicas públicas, defendendo a criação de um Museu Municipal, e um levantamento do que ainda restava, para que também não fosse destruído (CORONA, 1977, p. 156-157). Neste exemplo, fica claro como Fernando Corona, tinha liberdade para se expressar e como suas ideias com relação aos assuntos ou temas eram consideradas, estando presentes nos debates públicos e junto à sociedade.

Parece-me evidente que ele era um homem do seu tempo, apesar – e talvez, justamente por isso - de suas posições estéticas serem bastante flexíveis, e por possuir uma formação autodidata, construída a partir de estudos e leituras; pela curiosidade e constante inquietude. Corona parecia reagir ao seu tempo, sem barreiras doutrinárias pré-estabelecidas, assimilando as novidades e disseminando-as aos que conviviam com ele e também ao grande público, seu leitor. Como ele mesmo disse, na frase que consta como epígrafe deste trabalho: “Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo.” (CORONA, 1977, p. 80).

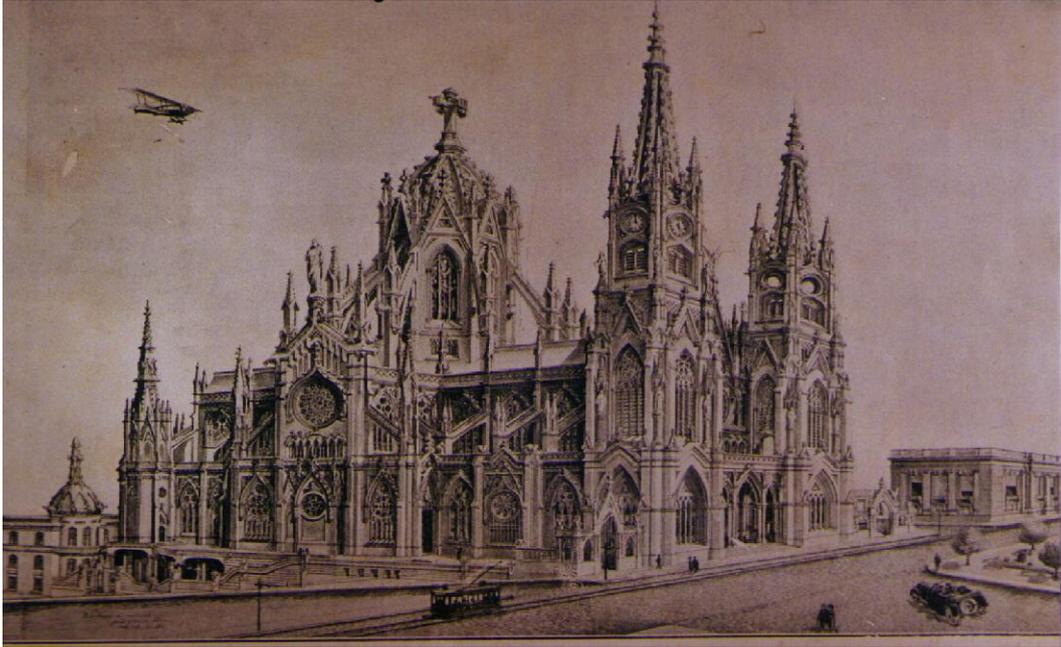


Figura 8 – Anteprojeto da Catedral de Porto Alegre, de autoria de Jesus Maria Corona, 1915 –1919.
 Fonte: BECKER, Dom João. A Cathedral Metropolitana de Porto Alegre. *Sétima Carta Pastoral*. Porto Alegre: Selbach, 1919.



Figura 9 – Fotografia de 1924, publicada no *Correio do Povo*, em 1968, onde aparecem “Os Treze” na noite em que idealizaram o Salão de Outono, nas dependências do Bar e Restaurante Antártica.
 Fernando Corona é o segundo da direita para a esquerda. (com o braço apoiado sobre a mesa).
 Fonte: *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 23/11/1968, p.13, Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973.

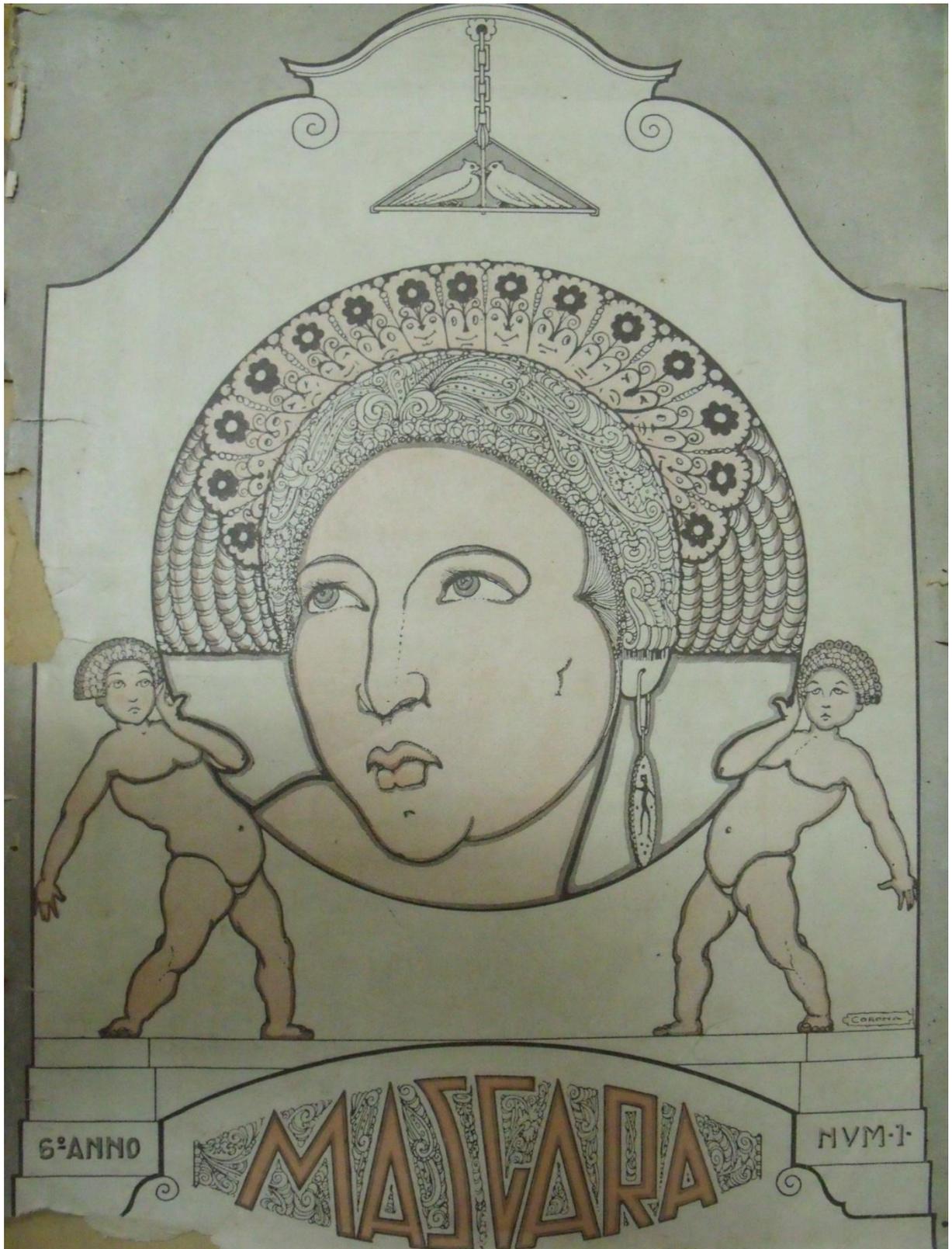


Figura 10 - Capa de Fernando Corona para a revista *Máscara*, ano VI, nº 1, maio de 1924.
AHIA/UFRGS



Figura 11 – Fotografia da inauguração do Salão de Outono de Porto Alegre, em 24 de maio de 1925, no prédio da Intendência Municipal de Porto Alegre.
À esquerda da foto identificamos Fernando Corona (terno branco com braços cruzados)
Fonte: Revista *Máscara*. Porto Alegre, ano VII, nº 7, jun. 1925.



Figura 12 – Reprodução da capa do catálogo (de autoria de Fernando Corona) do Salão de Outono de Porto Alegre.
Fonte: *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 23/11/1968, p.13. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973.
AHIA/UFRGS



Figura 13 – Fotografia recente da fachada do prédio do Santander Cultural (antigo Banco do Comércio). Registro fotográfico do autor, setembro de 2013.

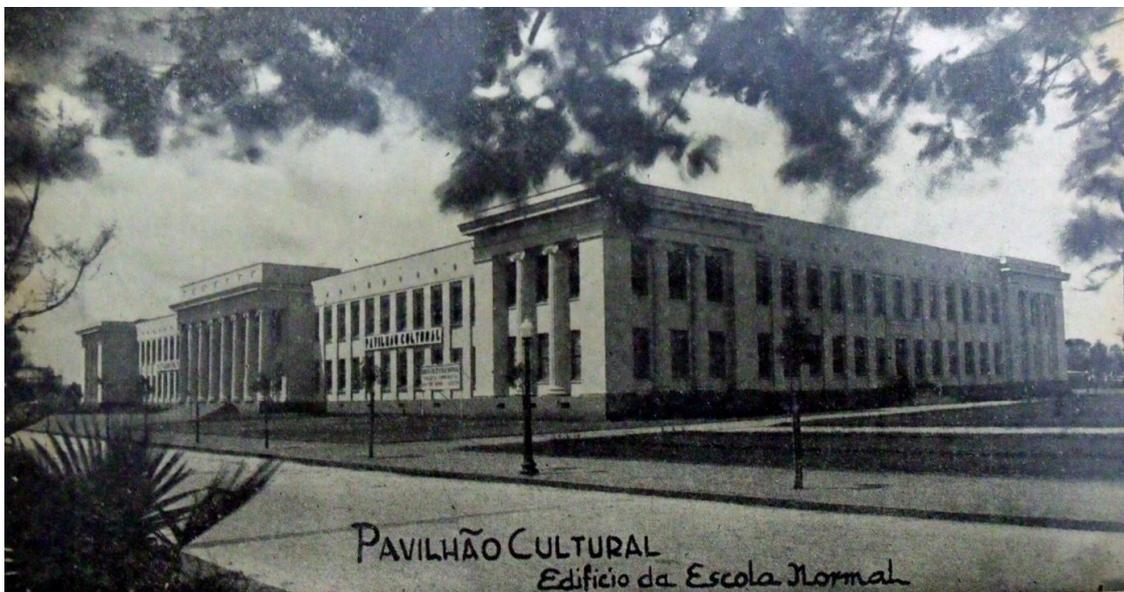


Figura 14 – Fotografia do prédio do atual Instituto de Educação General Flores da Cunha (antiga Escola Normal) Fonte: Catálogo Geral da Exposição Farroupilha, de 1935. AHIA/UFRGS



Figura 15 - Projeto (não realizado) de Fernando Corona de conjunto arquitetônico do Instituto de Belas Artes com os anexos, que incluíam um museu.

AHIA/UFRGS

Fonte: http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/mastop_publish/?tac=Hist%F3rico



Figura 16 - Perspectiva sombreada do prédio do Instituto de Belas Artes
Desenho original em papel vegetal de Fernando Corona, 1942

AHIA/UFRGS



Figura 17 – Reprodução fotográfica da cabeça de Borges de Medeiros, escultura “cubista” de Fernando Corona, de 1924.

Fonte: *Correio do Povo*, 26/02/1972. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.

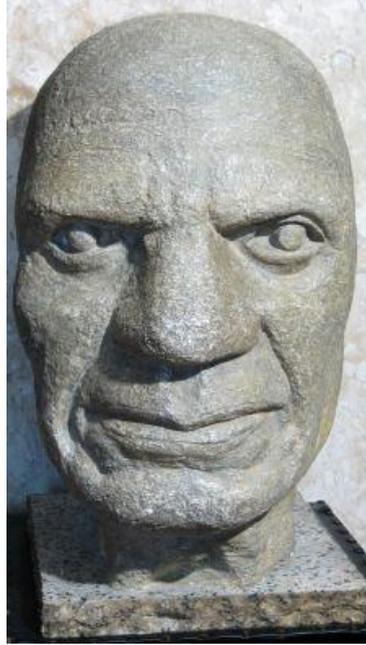


Figura 18 – Fernando Corona (1895–1979), *Picasso*, 1958, escultura em pedra, 53 x 27x 48 cm, Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS

Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgal/displayimage.php?pid=283&album=search&cat=0&pos=1>



Figura 19 – Fernando Corona (1895–1979), *Inca*, s/data, escultura em bronze polido, 46,6 x 19,2 x 22,5 cm Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

Fonte: http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaodeobras.php#c



Figura 20 - Fernando Corona (1895–1979), *s/ título*, 1955, painel em terracota, 8º andar do prédio do IBA, antigo salão de festas.

Mural de Fernando Corona entre vários elaborados para o Cinquentenário do Instituto. Foto avulsa do Iº Salão Pan-americano, de 1958.

Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xccgal/displayimage.php?pid=644&album=22&pos=1>



Figura 21 – Fotografia com Fernando Corona e Dorothea Vergara em Congonhas do Campo, 1948.
Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona,
AHIA/UFRGS

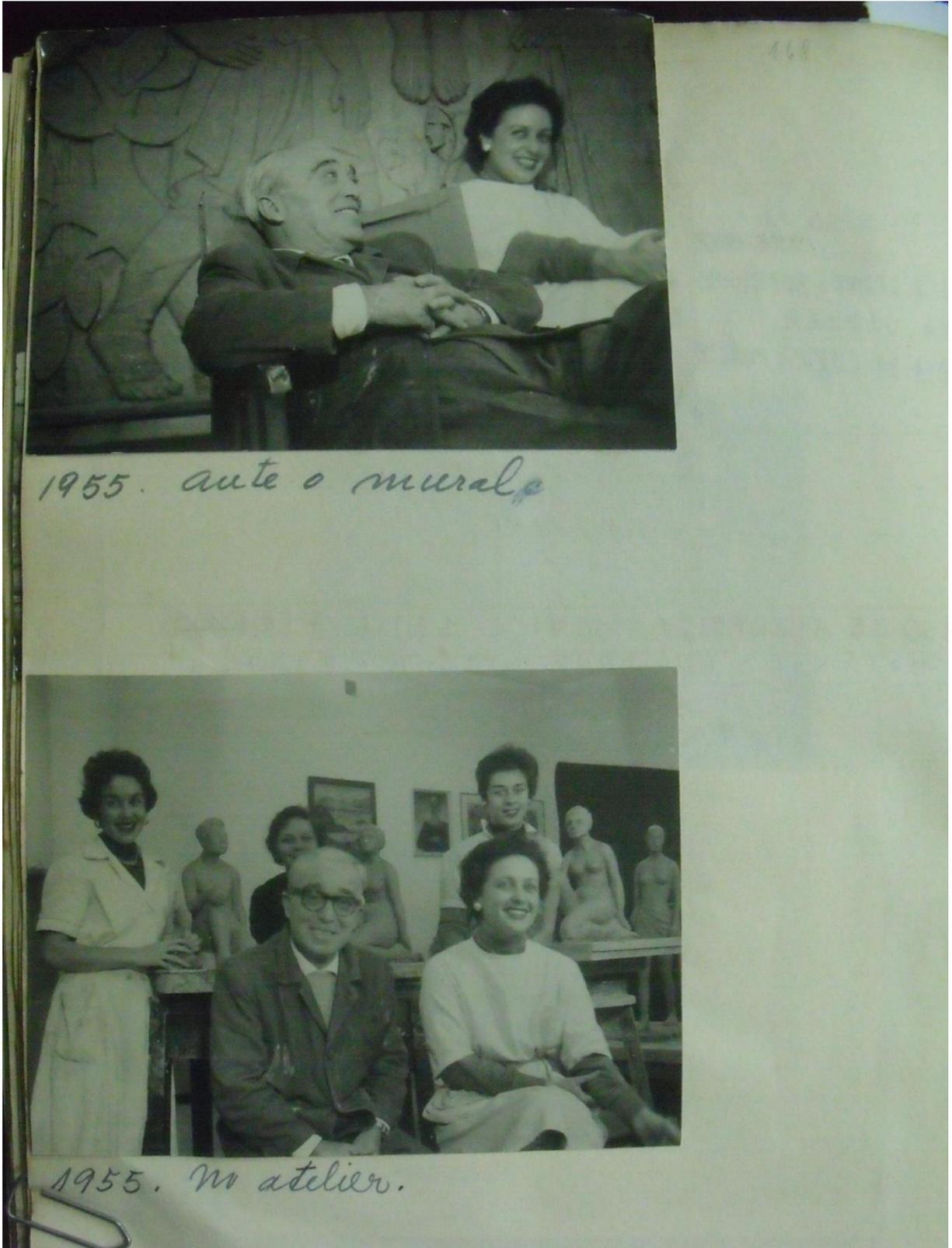


Figura 22 – Corona em frente ao mural do 8º andar do IBA e com as alunas.
Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona, AHIA/UFRGS

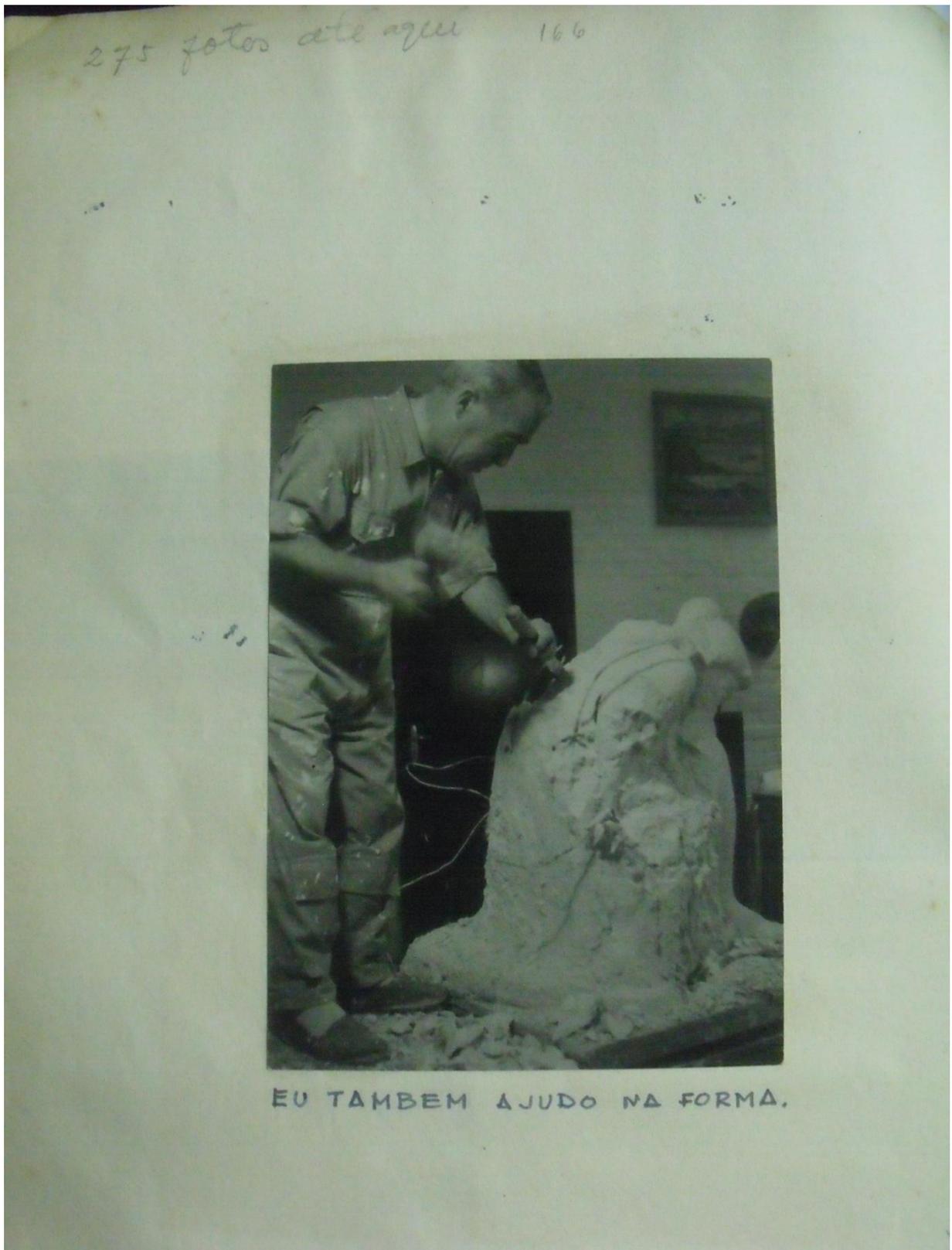


Figura 23 - Fernando Corona "ajudando na forma".

Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona, AHIA/UFRGS



Figura 24 - Fotografia de Fernando Corona e algumas de suas alunas.
 A escultura é de autoria de Leda Flores e participou do 1º Salão Pan-Americano de Arte, de 1958.
 Fonte: Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona,
 AHIA/UFRGS



O PROFESSOR. 1963

na parede:

Palhaço, pesquisa direta em, cimento branco,
pigmentos de cor e pó de mármore.

Medalhão: relevo do pintor Elias.

Beethoven, Máscara.

Todas experiências de Fernando Corona.

Figura 25 - Fotografia de Fernando Corona em sua sala no Instituto de Artes, 1963,
Fonte: Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona,
AHIA/UFRGS

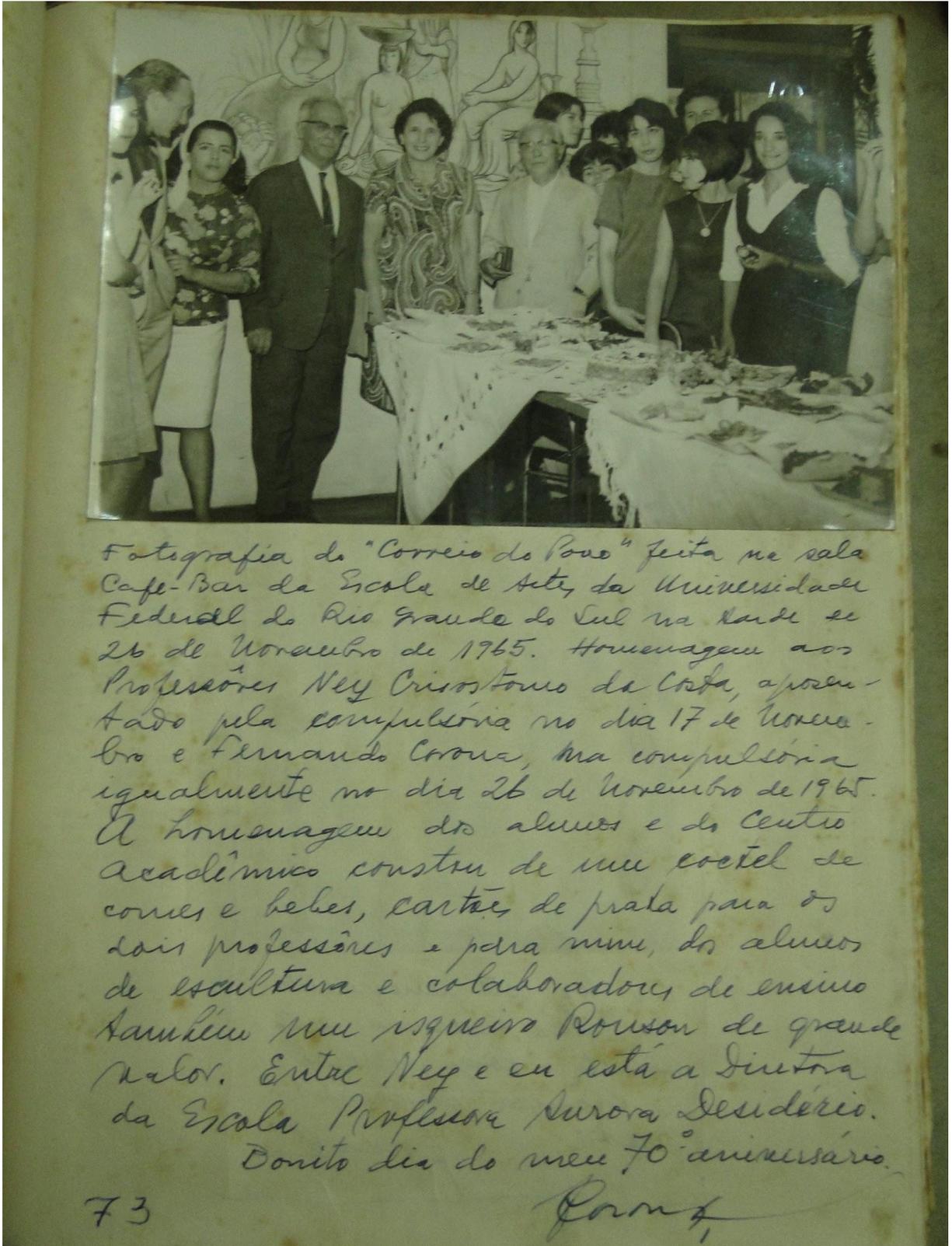


Figura 26 – Página com a fotografia do jornal *Correio do Povo*, por ocasião da aposentaria de Fernando Corona e os comentários do mesmo.

Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona.
AHIA/UFRGS

Ao findar o ano 1968, tive a
 ideia de desenhar a tempera e pin-
 cel japonês os tipos de músicos e
 cantantes que tiveram origem na
 Inglaterra empolgando o mun-
 do com o nome de "Beatles." Aju-
 mentado de toda parte os imitou.
 Qual foi o feitiço? A poesia de seu
 verso. A Paz. O amor. Fiz mais
 ou menos 30 desenhos, originais que
 enviei aos amigos e parentes. Este
 que o "Caderno de Sábado" do Correio
 do Povo, ^{de divulgou} foi enviado ao amigo P.F.
 Gastal que teve a gentileza de o
 publicar no sábado, dia 4 de ja-
 neiro de 1969. Parece que agrada-
 ram.

Corona

Figura 27 – Registro escrito de Fernando Corona sobre os desenhos dos "Beatles" feitos por ele como cartões de Natal no ano de 1969. Na página seguinte, o desenho que foi publicado no jornal *Correio do Povo*. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.



Figura 28 – Desenho de Fernando Corona representando os “Beatles”, publicado no jornal *Correio do Povo*, Fonte: *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 04/01/1969. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.

INDICE		1972	
54	- 26 fevereiro	---1972	- "ERAM GRANDES AQUELES POETAS" - Cad. de Sábado pág. 118-20
55	- 14 março	---1972	- "FALTAM ARVORES" 4ª Pág. Correio do Povo " 118-20
56	- 9 abril	---1972	- ENCONTRO COM A SAUDADE EM FLORENÇA Pág. 21 " 121-24
57	- 16 abril	---1972	- ENCONTRO COM A SAUDADE EM ROMA Pág. 23 " 125-26
58	- 14 maio	---1972	- ENCONTRO COM A SAUDADE EM MADRID Pág. 22 " 127
59	- 26 maio	---1972	- "Pietà" 4ª pág. Correio do Povo " 129
60	- 16 junho	---1972	- "ICONOCLASMO" 4ª pág. Correio do Povo " 134
61	- 5 julho	---1972	- "ALDO LOCATELLI" 4ª pág. Correio do Povo " 133
62	- 2 agosto	---1972	- "MUSEU DE ARTE DIDACTA" 4ª pág. Correio do Povo " 135
63	- 11 agosto	---1972	- "CALMA, PACIÊNCIA, SABER" 4ª pág. " " " 135
64	- 6 setembro	---1972	- "TALENTO, TÉCNICA, DOMÍNIO" 4ª pág. : : : : : -----
65	- 22 setembro	---1972	- "GRAVURAS MODERNAS" 4ª pág. -----
66	- 17 setembro	---1972	- "SONHO, ESPERANÇA, AMOR" 49ª pág. Reportagem --- 139
67	- 7 outubro	---1972	- "SACRAMENTO" 4ª pág. -----
68	- 12 novembro	---1972	- "GUMA, ESCULTOR POPULAR" 35ª pág. (artes) -----
69	- 14 novembro	---1972	- "ME, ME ADSUM QUI PECCI" 4ª pág. -----
70	- 25 novembro	---1972	- "UMA DOR DE CABEÇA" 4ª pág. -----

Por estes 17 trabalhos para o Correio do Povo recebi 850 cruzeiros, a razão de 50 cruzeiros por cada um. Me foi descontado 68,00 cruzeiros de imposto da renda na fonte, restando líquidos 782,00 cruzeiros. Será que eu não valho mais? Falei com o Breno para que me aumentasse, mas a máquina é mais forte de tudo.

71	- 10 maio	--- 1973	- "RODRIGO DE HARO" ----- Pág.
72	- 10 janeiro	--- 1973	- "SENDA PARA UMA VIDA MELHOR" ----- "
73	- 17 agosto	--- 1973	- "UMA SENHORA PINTORA" ----- "
74	- 24 agosto	--- 1973	- "BRUNO WIDMANN, PINTOR" ----- "
75	- 1 setembro	--- 1973	- "A ANTIGA RUA DO CARMO" ----- "
76	- 4 setembro	--- 1973	- "II SALÃO DE ARTES VISUAIS" ----- "
77	- 23 setembro	--- 1973	- "ESTADO DE ESPÍRITO DE UM HOMEM SENTIMENTAL" ----- "
78	- 28 setembro	--- 1973	- "OS ANJOS BARROCOS DE PLÍNIO BERNARDT" ----- "
79	- 28 setembro	--- 1973	- "O VELHO CHALE" ----- "
80	- 9 outubro	--- 1973	- "A ARTE DE BETH NUÑEZ" ----- "
81	- 27 outubro	--- 1973	- "CÉSAR ÁVILA? E A ALEGRIA DE PINTAR" ----- "

De 1967 até 1973, escrevi 81 crônicas e reportagens. Em março de 74 viajei à Espanha e nada escrevi. Ao encerrar este caderno - 1º de novembro de 1974, iniciarei outro com a reportagem a sair domingo dia 3 de novembro intitulado "Época do J. Alvaros".

Figura 29 – “Índice” do Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, onde ele registra metodicamente a referência da publicação no jornal (título e data) e também o valor recebido pelas suas contribuições ao *Correio do Povo*.

Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.



Figura 30 – Fotografia publicada no jornal *Correio de Povo*, em 11/11/1969, onde aparecem Ângelo Guido e Fernando Corona, autografando seus livros na Feira do Livro.

O título do livro de Fernando Corona saiu como "Sol e Amêndoas" e não "Amêndoas e Mel". Em 16 de novembro do mesmo ano, quando é publicada a crônica de Aldo Obino "Fernando Corona & Ângelo Guido, Fernando Corona registra em seu caderno que Aldo Obino é "distraído"; "Quem sabe se êle gosta mais daquele título. Eu também gosto, mas não é a verdade."

Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.

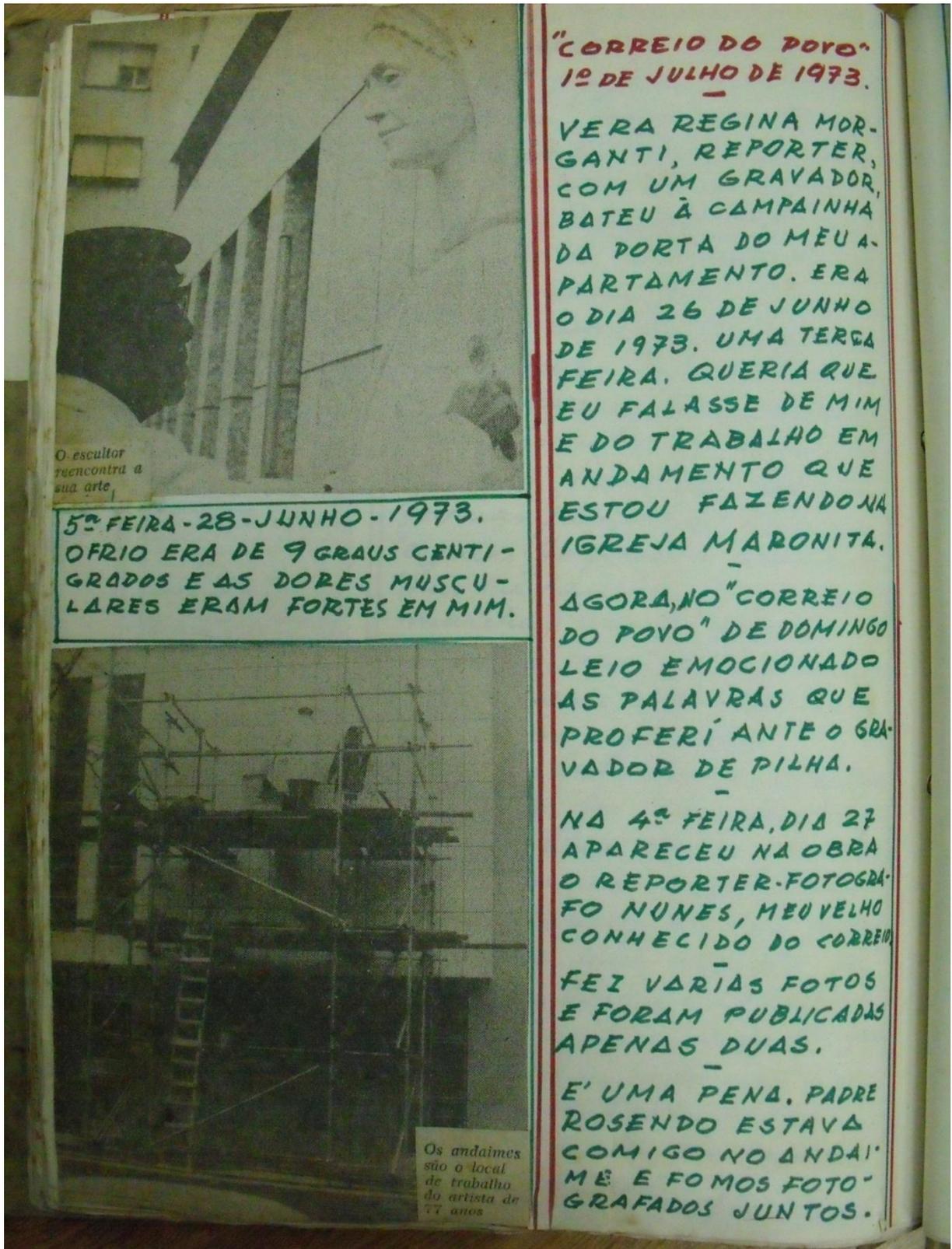


Figura 31 – Reportagem de Vera Regina Morganti, sobre Fernando Corona, publicada no *Correio do Povo*, em 01/07/1973, quando ele estava esculpindo a imagem na fachada da Igreja Maronita (Rua Jerônimo de Ornelas,60).

Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.

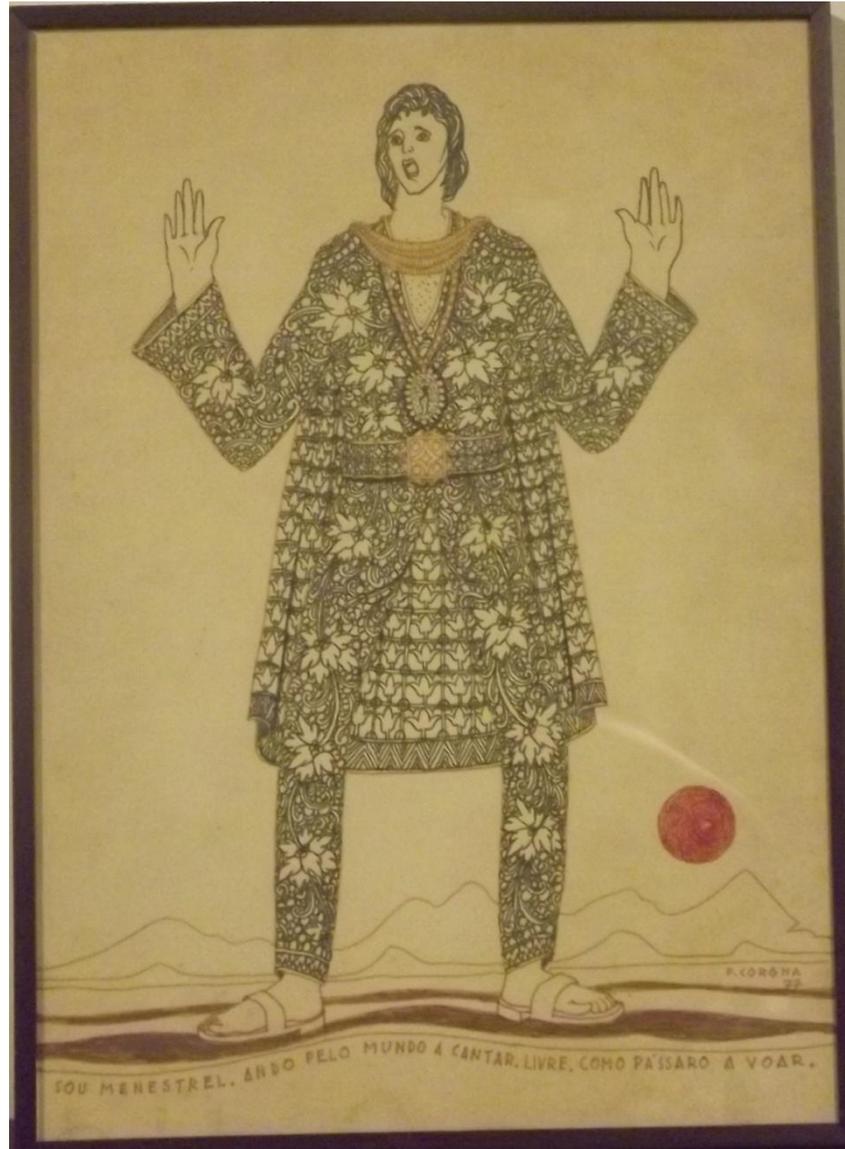


Figura 32 – Desenho de Fernando Corona para Alice Soares no Natal de 1977. Nele está escrito: “Sou um menestrel. Ando pelo mundo a cantar. Livre. Como pássaro a voar”. AHIA/UFRGS

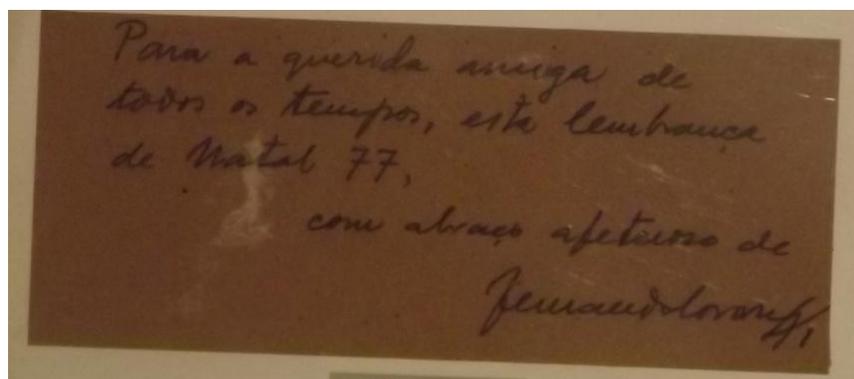


Figura 33 – Dedicatória no verso do desenho. AHIA/UFRGS

2.2 BREVISSIMOS APONTAMENTOS SOBRE O SISTEMA DA ARTE E A CRÍTICA DE ARTE NO RS NO PERÍODO EM ESTUDO

2.2.1 Alguns aspectos relevantes sobre o contexto artístico local

É consenso entre os autores que estudaram (e/ou estudam) a história da arte no RS, que o sistema da arte na capital do estado, teve uma estruturação tardia, em relação ao centro do país (o chamado eixo Rio-São Paulo), consolidando-se apenas na década de 1950.

Neiva Maria Fonseca Bohns (2005), que delimita o seu estudo até os anos cinquenta, aponta alguns fatores, os quais, segundo ela, mantiveram o ambiente artístico e cultural local em estado de inércia: a omissão do Estado que não assumiu ser o patrono das artes, a pobreza econômica da região, a posição periférica do RS em relação ao centro do país, o conservadorismo das elites, e a falta de repertório cultural da sociedade no campo das artes visuais.

Por essa condição:

Até o final da década de 1950 [...] assumir a carreira artística implicava em assumir, simultaneamente, várias posições ainda desocupadas, que dariam forma a um campo artístico minimamente estruturado. Assim, alguns artistas precisaram assumir a função de críticos de arte; outros, de organizadores e administradores de instituições; outros chegaram a ascender a cargos políticos, para melhor colocar em prática os projetos coletivos que permitiriam a autonomização do campo da arte. (BOHNS, 2005, p. 26)

Bohns (2005) cita a importância da ilustração nas revistas²⁸ e a publicação de artigos sobre artes plásticas com comentários sobre exposições, os quais teriam criado uma movimentação que fez surgir espaços de discussão. Ainda assim, o público só aceitava como legítimas as manifestações que se identificavam com o imaginário sulino, e a sociedade se dividia entre o desejo de modernizar-se e o temor pela perda de uma identidade regional.

No final da década de 1930, as transformações e a transição entre o academicismo e o modernismo já estavam se processando e era possível visualizar uma alteração no meio artístico; havia um conceito de “arte” partilhado por

²⁸ Sobre esse tema, ver a tese de doutorado de Paula Ramos (2007b). Entre os periódicos, destacam-se as revistas: *Kodak* (1912-1920), *Máscara* (1918-1928), *Kosmos* (1926), *Madrugada* (1926), *A Tela* (1927-1929) e *Revista do Globo* (1929-1967). Os ilustradores eram: Sotero Cosme, Helios Seelinger, Lidindo Ferrás, Oscar Boeira, João Fahrion, entre outros. Cf. Ramos (2007a, 2007b).

determinados grupos, e surgiam embates e disputas entre os artistas pelo reconhecimento e ocupação de exposições. Em 1935, durante o Centenário da Revolução Farroupilha, Ângelo Guido apresentou a maior exposição de arte já realizada em Porto Alegre, ocupando sete salões do Instituto de Educação. No ano seguinte ocorreram mudanças significativas no Instituto Livre de Belas Artes - sob a direção de Tasso Corrêa - que passou a orientar os estudantes para deixar de serem imitadores e se tornarem criadores, sem se ater as escolas do passado ou do presente, capazes de desenvolver um trabalho próprio, pessoal. Foram contratados novos professores: Ângelo Guido, Fernando Corona, Ernani Dias Corrêa, João Fahrion, Luiz Maristany de Trias, Benito Castañeda e José Lutzenberger. Em agosto de 1938 alguns artistas que se consideravam “excluídos” do circuito oficial das artes, como João Faria Viana, Carlos Scliar, Mário Mônaco, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter e Edla Silva, criaram a Associação Francisco Lisboa, na qual se juntaram outros, como João Fahrion, José Rasgado Filho, Judith Fortes e Julia Felizardo. A Chico Lisboa significou a primeira alternativa de formação de profissionais fora do restrito circuito do IBA.²⁹

Na década seguinte, surgiram mais espaços, tais como a galeria Casa das Molduras (1942) e o Auditório do Correio do Povo (1946), que davam oportunidade a artistas locais. Várias exposições foram realizadas, como a do jovem artista Iberê Camargo, na Casa das Molduras, em 1944; em 1947, a exposição individual de Carlos Alberto Petrucci; a mostra coletiva no Auditório do Correio do Povo, das artistas, Alice Soares, Alice Bruggemann, Cristina Balbão, Dorotéa Vergara Pinto da Silva e Leda Flores (sobre a qual Fernando Corona escreveu uma crítica); em 1948, a exposição do Grupo de Bagé³⁰ e a individual de Vasco Prado, no mesmo local.

Flávio Krawczyk (1997) através da análise dos salões realizados em Porto Alegre, e das obras premiadas, observa a lentidão na consagração de linguagens modernistas e vocabulários originais. Sua hipótese é de que os salões premiaram e legitimaram obras que estavam defasadas tanto em relação ao eixo Rio-São Paulo, quando à Europa/EUA. Ele atribui essa defasagem aos paradigmas estéticos vigentes no RS, porque a nossa sociedade não viveu as transformações sócio econômicas do Rio de Janeiro e São Paulo, e muito menos, da Europa e dos EUA.

²⁹ Embora vinculado ao IBA, Fernando Corona faz parte do júri do 1º Salão da Chico Lisboa, realizado em 1938, juntamente com José Rasgado Filho e Oscar Boeira. Cf. Krawczyk (1997).

³⁰ O Grupo de Bagé era formado por Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti, Clovis Chagas, Denni Bonorino e Julio Meireles. Cf. Scarinci (1982).

Porém, de acordo com o autor, existiria também outra evidência, além desta, econômica: ao mesmo tempo em que a capital gaúcha não absorvia as tendências nacionais e internacionais, também não se relacionava com a sua realidade e carência, produzindo um sentimento de lacuna, um descompasso; a partir do conhecimento da própria realidade foi possível se integrar ao restante das produções.

Foi, portanto, na década de 1950, o período histórico de instauração de um modesto sistema das artes plásticas em Porto Alegre, com a criação do MARGS³¹, o surgimento de diversas galerias e os salões (não só os de Belas Artes, promovidos pelo IBA, mas também os da AFL, da Câmara Municipal e da Cidade de Porto Alegre). Não se tratava, entretanto, de uma arte “atrasada”, mas da arte que podia ser produzida naquele contexto periférico geográfico, mas também social, político, e econômico.³²

Muito mais que uma arte fora do tempo, Porto Alegre legitima uma produção em um tempo específico: o tempo de uma periferia. Não esquecendo que centro e periferia não são elementos antiéticos, mas complementares. Não esquecendo que esta complementaridade é constituída de inúmeros conflitos, sendo os salões uma das mais importantes arenas. (KRAWCZYK, 1997, p. 227)

Para Maria Lúcia Bastos Kern (2007), o modernismo gaúcho, não significou uma ruptura total com o passado academicista, mas apenas uma atualização. Também não houve uma elaboração local a partir das premissas do movimento modernista. O modernismo gaúcho teria sido apenas um esforço de superação da defasagem artística em relação aos centros nacionais e internacionais, pouco sistematizado, e sem um movimento organizado. Segundo a autora, o IBA e a crítica de arte local encabeçam a resistência à prática do modernismo no RS, conseguindo

³¹ O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) foi criado em 1954, porém sem sede. Em 1955 ocorreu a primeira exposição, *Arte Brasileira Contemporânea*, na Casa das Molduras. Foi oficialmente inaugurado em 1957, com a ocupação do foyer do Teatro São Pedro, até 1973. Posteriormente, ficou em uma sede provisória no centro até a inauguração do prédio atual na Praça da Alfândega, em 1978. O acervo inicial do MARGS foi constituído por algumas aquisições, e pela reunião de obras de autores diversos, que estavam em repartições públicas, algumas em mau estado de conservação, sendo restauradas por Ado Malagoli. Cf. Bohns, 2007.

³² Em âmbito nacional, no ano de 1947, foi criado o Museu de Arte de São Paulo, MASP; em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM SP e em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM RJ. Em 1951, foi realizada a primeira Bienal de São Paulo, inserindo o Brasil no panorama internacional.

inclusive a adesão de membros da AFL³³, com exceção de Fernando Corona, que estimulava os estudantes a realizar novas experiências plásticas.

Em suma, nos anos 50, conjugaram-se, nem sempre pacificamente, num mesmo território, e no mesmo período de tempo, as mais diversas tendências: ainda estavam ativos os artistas e professores de formação clássico-acadêmica, enquanto instalavam-se, cada vez mais solidamente, os modernistas de distintas facções. Contestando ambos, e desagradando a todos, começavam a surgir manifestações mais radicais que desaguardariam, pouco tempo depois, na dissolução das fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas e na contestação das instituições de consagração da arte e dos artistas. Isto vale dizer que, quando o Rio Grande do Sul pôde, finalmente, orgulhar-se de possuir um “sistema” de arte em processo de consolidação, constituído por escolas, museu, galerias, crítica e público comprador, a arte que se produzia já contestava nuclearmente a validade destas instâncias. (BOHNS, 2007, p. 115)

Carlos Scarinci (1982) também concorda com a afirmação de que nos anos 50 já estava formado um circuito de arte que vinculava produtores e consumidores de arte, através de uma rede de instituições de ensino, de conservação e difusão que legitimavam as práticas e valores artísticos. O autor aponta a importância representativa da gravura na constituição e no desenvolvimento das artes plásticas no RS, que, segundo ele, estava sempre à frente da pintura na aquisição de novas técnicas e novas ideias. Um exemplo que pode ser citado é o Clube de Gravura, criado em 1951, por Vasco Prado e Carlos Scliar, ao lado de Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues; o grupo era antimodernista, de caráter realista, ligado um projeto específico (de esquerda).

Nos anos cinquenta, O IBA teve uma renovação no seu corpo docente e as viagens de estudos pelo Brasil e ao exterior, de professores e alunos, possibilitaram contatos com museus e obras de arte, assimilando novas tendências. Ado Malagoli, professor do IBA desde 1952, pode ser considerado uma figura central no movimento artístico em renovação, juntamente com Fernando Corona. Os salões, em meados dos anos cinquenta, reuniam artistas com concepções estéticas distintas, sem seleção das obras.

Para Fernando Corona (1977), por trás da não aceitação da arte moderna, que tendia à síntese das formas e redução dos elementos visuais, havia a total falta de referência do público a respeito das artes plásticas. Cabia às instituições

³³ A AFL realizou em 1942 um Salão Moderno de Artes Plásticas, porém efetivamente anti modernista, incluindo a publicação de uma manifesto Anti Modernista. Cf. Kern (2007) e Krawczyk (1995).

educativas, como escolas e museus, disponibilizar o maior número possível de informações sobre as transformações ocorridas no processo de criação artística.

Em 1958, ocorreu a primeira exposição do Grupo Bode Preto, formado por Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Francisco Ferreira, Claudio Carriconde e Joaquim Fonseca. O grupo foi aclamado por Fernando Corona, como veremos no decorrer deste trabalho. De 1958 a 1960, Francisco Stockinger e a Sra. Gladis Aranha, na direção da AFL, promoveram as Feiras de Gravura na Praça da Alfândega, com o objetivo de comercialização para o público.

Mas talvez os acontecimentos mais marcantes da década de 1950, tenham sido o 1º Salão Pan-Americano de Arte, e o 1º Congresso Brasileiro de Arte, realizados no IBA, em 1958. O objetivo do congresso era debater problemas nacionais relacionados às artes: 1) a relação entre arte moderna e tradição; 2) a política cultural praticada no país; 3) a relação entre o estado e a arte; 4) o ensino, o estímulo e a divulgação das artes; 5) o papel do artista na sociedade; inserção do trabalho individual na coletividade e a sobrevivência econômica do artista. (BOHNS, 2002). Os congressistas foram: Quirino Campofiorito, Pietro Maria Bardi, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário Cravo, Paulo Duarte, Luiz Martins, Arnaldo Estrela, Jorge Amadeo Arcângelo Ianelli, entre outros. Pela primeira vez, as atenções estavam voltadas para fora do eixo Rio-São Paulo. No congresso chegou-se a discutir a criação de um Ministério das Artes, proposição de Tasso Corrêa, que não foi aprovada. Se no salão não estiveram presentes os representantes da arte contemporânea do centro do país³⁴, no congresso estavam os grandes nomes da teoria e da crítica de arte.

O 1º Salão Pan-Americano de Arte estava dividido em cinco seções: arquitetura e urbanismo, artes plásticas, letras, música e teatro. Houve uma extensa programação, entre exposições, conferências e concertos; as obras foram expostas em todos os andares do prédio do IBA. Além de artistas brasileiros de diversos estados, participaram representantes da Argentina, Uruguai, Chile, Peru, Bolívia, México e Estados Unidos. Estiveram presentes artistas locais, que depois

³⁴ No centro do país, no campo da arte a produção estava identificada com a abstração geométrica: em São Paulo, com o concretismo do Grupo Ruptura, e no Rio de Janeiro, como o neoconcretismo, através do Grupo Frente.

contribuíram para a renovação da arte no RS, como Regina Silveira, Waldeny Elias, Claudio Carriconde, Rubens Costa Cabral e Avatar Moares, entre outros.³⁵

Fernando Corona (1977, p. 78-79), ao escrever sobre o Salão Pan-Americano, destaca a coexistência de obras com características muito diversas entre si. Defensor do modernismo dentro do IBA, ele ficou empolgado com as representações uruguaia e argentina, e decepcionado com o academismo de paulistas e fluminenses.

Neste certame pan-americano de arte estamos assistindo a uma coexistência formidável. A Argentina está representada pelos concretistas mais avançados, acompanhados por Costagnino, o último dos impressionistas. O Uruguai pelos cubistas, surrealistas e construtivistas, muitos deles consagrados artistas. As salas destes dois países amigos contrastam com as obras enviadas do Rio e São Paulo, em sua maioria medíocres pela fórmula acadêmica. [...] Entretanto, essa coexistência é um primor pelos disparates extremos.(CORONA, 1977, p. 79)

O governo populista de Leonel Brizola, em 1959, buscou efetivar um programa de educação artística voltado para o povo. Foi criado o Festival de Arte Contemporânea, em agosto de 1960, cujo primeiro prêmio foi dado a Francisco Stockinger, e do qual emergiu o talento de Regina Silveira (SCARINCI, 1982).

Em 1960, houve uma exposição de Iberê Camargo, no MARGS, e em 28 de novembro do mesmo ano, um debate com o artista, realizado no Teatro de Equipe, onde o mesmo criticou o “marasmo cultural” da capital gaúcha³⁶. No encontro foi discutida a função pública do museu, a responsabilidade dos governantes com a cultura e o artista, e o problema da arte abstrata, endossando as críticas dos intelectuais de outros estados (SCARINCI, 1982). Em seguida, por convite da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Assistência foram realizados os Encontros com Iberê e os seminários de artes plásticas

³⁵ No Salão de 1958, foram inscritas 938 obras, sendo 268, recusadas (28,57%). O salão teve três júris: uma comissão de seleção, formada por Ernani Dias Corrêa, Aldo Locatelli e João Fahrion; o júri de premiação geral, formado por Ernani Dias Corrêa, Ado Malagoli, Aldo Locatelli, João Fahrion e Christina Helffensteller Balbão; e o júri da seleção de arquitetura e urbanismo, composto por Ernani Dias Corrêa, Vera Fabrício de Carvalho e Carlos Alberto Mancuso. Foi o maior salão realizado pelo Instituto, em termos de artistas participantes. Pelo regulamento, os artistas selecionados elegeram dois membros do júri de premiação, sendo escolhidos, Ado Malagoli e Christina Balbão. Os artistas estrangeiros foram premiados separadamente. Não houve prêmios aquisição pelo IBA, devido à escassez de recursos, ocasionada pela dimensão do evento. No catálogo constam as reproduções dos trabalhos de diversos países: pintura de temática social, expressionismo, escultura de inspiração cubista, abstracionismo geométrico, pinturas mexicanas com influências muralistas, e também obras mais tradicionais. Cf. Krawczyk (1997).

³⁶ O debate teve as presenças de Erico Verissimo, Francisco Stockinger, Waldeny Elias, Regina Silveira, Paulo Peres e Ênio Lippmann, dentre outros. Cf. Pieta (1995) e Brites (2012).

contemporâneas³⁷. Desses encontros surgiu, em 1961, o atelier que se tornou oficialmente integrante da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Assistência com a denominação Atelier Livre, a partir de 1962 (BULHÕES, 2007).

Durante a década de 1960, ocorreu apenas um salão no Instituto, em 1962, antes do golpe de estado que conduziu o Brasil em uma ditadura militar durante vinte anos. Neste salão, Fernando Corona participou da comissão organizadora. Como uma forma alternativa de expor seus trabalhos, os alunos do IBA, com o apoio de professores e direção, promoveram através do CATC (Centro Acadêmico Tasso Corrêa), uma série de salões internos. Realizados entre 1968 a 1971, foram as primeiras oportunidades para uma nova geração surgida no interior da escola, sendo bastante divulgados pela imprensa e tornando-se conhecidos pelo público em geral. O Diretório Estadual de Estudantes (DEE) realizou quatro edições do Salão de Arte Universitária, aberto a todos os estudantes do estado, desde que tivessem realizado no mínimo uma mostra individual, na Galeria Sete Povos pertencente à entidade (KRAWCZYK, 1997). Uma mostra coletiva promovida pelo Lions Club no espaço do Mata-borrão³⁸, em 1969, contou com obras de 37 participantes, alunos ou ex-alunos da Escola de Artes e provocou reações da imprensa e de artistas (BRITES, 2012).

Para Maria Amélia Bulhões (2007), entre 1960 e 1980, consolidou-se no estado um moderno sistema de artes visuais, surgindo também os primeiros questionamentos em relação a esse sistema. O mercado local iniciou o seu desenvolvimento quase que paralelamente a consolidação do mesmo nos grandes centros, porém num processo mais vagaroso e menos intenso. A autora aponta que foi somente na década de 1960 que se instalou aqui o mercado de arte moderna, com as primeiras galerias especializadas em artistas vivos e atuantes, e não em antiguidades e obras acadêmicas³⁹. Embora com a presença de alguns artistas nacionais, a maioria dos espaços privilegiava artistas locais, como Francisco Stockinger, Ado Malagoli, Regina Silveira, Alice Soares, Alice Brueggmann, Waldeny

³⁷ Segundo Scarinci (1982, p. 129), treze artistas participam do curso: Regina Silveira, Paulo Peres, Maria de Lourdes Sanches, Suzana Mentz, Neusa Mattos, Antonio Gutierrez, Ana Walkyria Mazzulo Borba, Enio Lippmann, Carlos Velasco, Ediria Carneiro, Leda Flores e Carlos Alberto Mayer.

³⁸ O Mata-borrão, prédio da SETUR, construído para exposições "genéricas" do Governo do Estado, estava localizado na esquina da Av. Salgado Filho com a Andrade Neves. O apelido foi dado devido ao formato da construção.

³⁹ Alguns espaços e galerias que foram criados nos anos sessenta e que contribuíram para essa consolidação do sistema foram: a Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, IAB-RS (1961); a Galeria Scarinci (1961); a Galeria Domus (1963); a Galeria Espaço (1964); a Galeria Portinari, junto ao Instituto de Idiomas Yazigy (1964); a Mondrian Atelier de Arte (1965); a Galeria Leopoldina, junto ao teatro da OSPA (1965); a Lak'Art (1965); a Galeria Sete Povos (1965); a Galeria Carraro (1967) e a Galeria Didática (1967). Cf. Bulhões (2007).

Elias, Antonio Gutierrez, Danúbio Gonçalves, Yedo Titze e Rubens Cabral, entre outros. Em dezembro de 1964, Aldo Obino, em sua coluna no *Correio do Povo*, contabilizou a realização de cem mostras ao longo daquele ano. Segundo Scarinci (1982) e Pieta (1995), em 1966, eram 25 casas dedicadas ao comércio de arte e a “concorrência” entre algumas delas, garantia um movimento artístico intenso e qualitativo. Porém, apesar dessa efervescência artística e cultural, a corrente modernista no RS (da qual fazia parte Fernando Corona) ainda não assimilava as tendências abstratas que proliferavam no eixo Rio-São Paulo, como a Pop Art e o Concretismo, por exemplo.

Em um texto de 1964, denominado “Instituições Culturais”, Corona faz um elogio ao papel dos diversos institutos culturais, que através de suas galerias, promoviam a arte rio-grandense. Ele cita o ICBNA, o Instituto Cultural Brasileiro-Alemão, o Instituto de Cultura Hispânica, a Associação de Cultura Franco-Brasileira, o Instituto de Idiomas Yázigy, entre outros, e afirma que eles são importantes no cenário artístico local por promoverem mostras de arte autêntica, não comercial. Para ele essas instituições são “mecenas modernos” que amparam os artistas, permitindo que a verdadeira arte chegue ao povo com suas mensagens e visões de mundo. (*Correio do Povo*, 30 mai. 1964, p. 4)

A atuação do MARGS foi decisiva nas transformações que ocorreram nos anos 60, pois mesmo não tendo uma sede própria, organizava grandes exposições e fortalecia o intercâmbio com o centro do país, através de seus museus e de personalidades, como Walter Zanini. E também, levando mostras de artistas gaúchos para fora do estado, além de expor a maioria dos artistas locais que estavam em destaque na época. E notável a exposição realizada em 1965, com Carlos Scarinci na direção, denominada *5 Pintores de Vanguarda*⁴⁰, a qual provocou um acirrado debate junto aos artistas, críticos e intelectuais locais. Apesar disso, as influências dessa “ousadia” se fizeram sentir em mostras posteriores como a de Avatar Moraes, também no MARGS, no mesmo ano, e a de Vera Chaves Barcellos, em 1967, na Galeria do IAB-RS, e também na premiação de Romanita Martins (Disconzi), no 4º Salão da Cidade de Porto Alegre (SCARINCI, 1987; BULHÕES, 2007).

⁴⁰ Os artistas eram Sérgio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro, Sílvio Oppenheim e Samuel Spiegel. A exposição aconteceu entre 5 e 24 de maio de 1965. Cf. Scarinci (1982) e Brites (2012).

Encerrando o período histórico selecionado para este estudo, vale mencionar o 1º Salão de Artes Visuais da UFRGS, realizado em 1970, onde foram reconhecidas algumas das novas linguagens; houve a presença da abstração e de novas técnicas (tinta acrílica, fotografia, desenho, colagem). Conforme Corona (1977, p. 180), participaram do salão 66 artistas (18 na pintura, 7 na escultura, 15 na gravura e serigrafia, 12 com desenhos, 4 com fotografias, 2 com cenografia, 6 com objetos e 2 com tapeçaria). O salão, de âmbito nacional, ocorreu no auge da ditadura militar e da repressão política, em meio a movimentos estudantis organizados e manifestações artísticas e culturais que procuravam denunciar o sistema político vigente. Às vésperas da sua inauguração, Vasco Prado e Francisco Stockinger ameaçaram retirar os seus trabalhos, inconformados pela decisão do júri de não premiar a escultura. Para Fernando Corona (1977, p. 179):

No meu entender, o júri não achou esculturas dignas de um prêmio qualquer. Está bem, esse é o seu critério. Premiar a pintura e nada temos com isso. Está bem premiada. Então fazemos uma pergunta: a pintura premiada é melhor ou pior que as esculturas dos sete concorrentes? Por esse motivo discordo da opinião do júri. Se premiam a pintura, deveriam também premiar a escultura.

Apesar de discordar da ausência de premiação na escultura, Corona também não concordou com a decisão dos escultores de tirarem suas obras, dizendo que eles sabiam que não podiam fazer isso, pois conheciam o regulamento. Porém, ele entendeu o protesto como favorável ao êxito do certame; elogiou a iniciativa de voltar a realizar um salão e criticou a ação do júri que era composto por cinco jurados, sendo três do Rio de Janeiro e dois locais (que foram escolhidos pelos artistas no momento da inscrição)⁴¹. Para Corona, os jurados convidados não esperavam encontrar esculturas em Porto Alegre, e não viram aqui “objetos deslumbrantes para premiar”. Corona se posicionou contra essa decisão dos jurados e criticou o julgamento baseado no “gosto”, que, segundo ele é perigoso quando não ficam claros os critérios utilizados. Assim como os dois escultores, talvez outros artistas tenham sido desconsiderados. Para ele, o júri deveria ter sido composto por três jurados locais e dois de fora; “Por acaso, o centro do país, convidara alguma vez elementos do sul?” (CORONA, 1977, p. 180). Ele defende que a cultura não é

⁴¹ Os jurados do 1º Salão de Artes Visuais, segundo Corona, “cultos, críticos de arte consagrados, honestos e independentes e que formavam a vanguarda nacional” foram: Marc Berkowitz, José Roberto Teixeira Leite e Flávio de Aquino. Os jurados locais foram Gilberto Marques e Cristina Balbão.

privilégio de ninguém e que o contato e o diálogo é que interessam, e finaliza dizendo que a presença dos jurados de fora, além de honrar o certame, favoreceu a aprendizagem.

2.2.2 Algumas características da crítica de arte em Porto Alegre

Na introdução do livro organizado por Paulo Gomes (2007), o autor aponta a atuação de alguns críticos no Rio Grande do Sul, como Ângelo Guido, Aldo Obino, Antônio Hohlfeldt, Armindo Trevisan, Carlos Scarinci, Clóvis Assumpção, Eloí Calage, Luiz Carlos Lisboa, Olinto de Oliveira, Paulo Condini, Teniza Spinelli, entre outros.

A atuação dos críticos se dava nos jornais⁴² (em sua maior parte) e em algumas revistas, pelo menos até a década de 1970, assim como ocorria no restante do país. A partir daí começaram a surgir os textos em catálogos e as monografias acadêmicas. Poderíamos dizer que os textos publicados a partir dos anos oitenta nos jornais, salvo raras exceções, são apenas resenhas de divulgação que repetem os dados dos catálogos, e se limitam a comentários que não aprofundam uma análise necessariamente crítica.

De acordo com Ursula Rosa da Silva (2002), a crítica de arte rio-grandense apareceu nos jornais no século XIX, muito vinculada à crítica literária, ou seja, os escritores que comentavam as produções literárias, em geral, eram os mesmos que, esporadicamente, colaboravam com a crítica das artes plásticas, utilizando os mesmos critérios e termos. As análises, no caso das artes plásticas, não se aprofundavam, eram vagas descrições sobre o tema e, em geral, relacionavam este tema à literatura (fazendo uma apresentação poética da obra), ou à filosofia (trazendo longas citações). Quando não tinha o formato poético ou filosófico, a crítica aparecia com um conteúdo meramente informativo, com comentários a respeito da vida, das produções e premiações do artista. Todavia, a crítica sempre foi responsável pela formação da opinião pública e pela divulgação dos artistas. A prova disso são as aquisições de obras feitas por instituições públicas ou

⁴² De 1958 a 1970, existiam quatro jornais de circulação diária em Porto Alegre: *Correio do Povo*, *Diário de Notícias*, *Última Hora*, *Folha da Tarde* e *Jornal do Dia*. Cf. Pieta (1995)

coleccionadores, todas divulgadas na imprensa e, em geral, alguns dias após a publicação de notas elogiosas ou comentários críticos a respeito de uma exposição.

Olinto de Oliveira, como já foi mencionado anteriormente, pode ser considerado como um precursor da crítica de arte. Importante liderança no meio intelectual, ele era contrário ao positivismo e defendia os valores da civilização ocidental. Seus escritos, que demonstravam erudição e familiaridade com obras existentes em museus europeus, tinham uma missão pedagógica, voltada para a formação de público e ele acreditava que quanto maior fosse o contato do leitor com as produções de obras dos grandes mestres, mais rapidamente evoluiria a capacidade de apreciação estética. Em outras palavras, seus comentários serviam para “elevar” o gosto do público e para legitimar determinados artistas.⁴³

Conforme relata Athos Damasceno (1971, p.448):

Na folha de Caldas Junior, com efeito, assumindo a responsabilidade da coluna de crítica de arte em geral, passa a escrever com zêlo e pontualidade, tanto sôbre música quanto sôbre pintura e escultura, tornando-se logo, pela competência, pelo gôsto e pela honestidade dos julgamentos, a opinião mais respeitada não só do público, precisado de esclarecer-se e orientar-se, como dos próprios artistas que lhe reconhecem autoridade e lhe acatam os reparos.

Segundo o autor, durante mais de dez anos, nenhum nome de real valor nas artes plásticas surgido no Rio Grande do Sul, escapou ao registro e à crítica de Olinto de Oliveira, o qual criou “um ambiente cada vez mais favorável à nossa evolução artística” (DAMASCENO, 1971, p. 448).

A crítica, com uma linguagem mais voltada para as artes plásticas, só começou a ser exercida no RS após o surgimento da Escola de Artes e, mais especificamente, com o aparecimento de Ângelo Guido Gnocchi. Silva (2002) justifica o nome de Ângelo Guido como primeiro crítico de arte, pela qualidade dos artigos que publicava, regularmente, num dos periódicos de maior circulação no Estado do RS (o jornal *Diário de Notícias*), e também para a *Revista do Globo*; pelo conteúdo específico de seus textos, voltados para a arte; e por trabalhar nestes dois

⁴³ Para maiores informações sobre Olinto de Oliveira, inclusive para tomar contato com algumas de suas críticas e a forma como ele escreve, sugiro a leitura do livro de Athos Damasceno (1971). Um trabalho de levantamento de seus escritos ainda está para ser feito.

âmbitos: a teoria, fundamento com o qual concebe a arte, e a prática, tanto crítica quanto pictórica.⁴⁴

Para Ursula Rosa da Silva (2002, p. 350), Ângelo Guido:

[...] é considerado pioneiro como crítico de arte no RS – pela sua inovação na linguagem do discurso crítico e na instauração de uma percepção mais voltada especificamente para o campo das artes – uma vez que foi o primeiro crítico profissional no Estado com formação e vivência na área de artes plásticas. Ele foi um dos protagonistas da historiografia da arte rio-grandense, como artista, crítico, historiador, além de agente cultural, defensor do patrimônio cultural do Estado, formador de artistas e de público de arte [...]

Trata-se, obviamente, de um ponto de vista de uma pesquisadora que dedicou seu trabalho ao pensamento de Ângelo Guido, porém uma pesquisa mais sistemática e abrangente sobre a história da crítica de arte no RS, ainda está para ser realizada, o que poderia revelar novos dados. Também é preciso questionar sempre sobre que tipo de crítica de arte estamos falando, e sobre qual época e contexto.

De qualquer forma, Ângelo Guido chegou pela primeira vez a Porto Alegre em 1925, já com sua formação teórica e artística desenvolvida, e em 1928, se radicou oficialmente na cidade, passando a escrever no *Diário de Notícias*. Rapidamente, foi ocupando posição de destaque como intelectual, artista, crítico, professor e organizador de exposições de arte, sendo considerado o fundador dos estudos de História da Arte no RS, disciplina que lecionava no IBA (no qual assumiu a direção em 1959, ficando no cargo até 1963) e na Faculdade de Arquitetura. Considerava a arte moderna, “deformadora e artificial”, incapaz de resolver os problemas da arte brasileira (apud BOHNS, 2005, p. 167), muito embora destacasse o espírito de brasilidade do modernismo como aspecto positivo. Também se opunha ao academicismo e suas orientações rígidas baseadas na reprodução da realidade ou em modelos. Para ele, o artista deveria buscar uma expressão própria, trabalhar ao ar livre, observar as pessoas, as paisagens, as ruas, as cidades. Em seus textos não só analisava formalmente as obras, mas procurava associá-las a estilos.

⁴⁴ Na sua tese, Silva (2002), tem como objetivo principal a análise da produção da crítica de Ângelo Guido, referente às artes plásticas no Rio Grande do Sul registrada no jornal *Diário de Notícias*, entre os períodos de 1928 a 1945, e em sua obra publicada na forma de ensaios ou livros para verificar, por meio de seus textos, a fundamentação estética de sua crítica e a importância na formação de um público voltado para a arte no estado. Ao trazer à tona um dos protagonistas da historiografia da arte rio-grandense da primeira metade do século XX, ela aponta para a relevância histórica de Guido como crítico de arte e como formador de opinião. Ursula anexou a sua tese a relação dos artigos publicados no *Diário de Notícias* (1928 a 1945) e na *Revista do Globo* (1929-1949), reproduzindo 103 artigos, inclusive a conferência sobre Arte Moderna, de 1925.

Para Kern (1995), seu discurso revela o domínio do processo artístico e de conceitos específicos das artes, defendendo a liberdade de interpretação do artista com o objetivo de exprimir a beleza da realidade e expressar a sua plasticidade; e, ainda no final dos anos 1920, combatia as limitações impostas à arte, tanto pelo regionalismo como pelo racionalismo, que dificultariam a livre experiência.

Paula Ramos (2007a) destaca que Guido, apesar de sua oposição ao modernismo e as vanguardas europeias, apoiava uma renovação no campo artístico, desde que não agredisse os cânones da beleza. Chegou a manifestar-se, elogiando os cartazes a e a modernidade que os ilustradores estavam trazendo ao RS.

Por isso, o crítico desempenhou:

[...] um papel fundamental nos rumos tomados pelo campo das artes plásticas rio-grandenses dessa fase, concordava com a ideia de que a arte brasileira deveria mudar, e que não poderia continuar importando formas de arte europeia. Embora tenha sido considerado um crítico conservador, Ângelo Guido foi um agente de modernização, senão por outras razões, pelo menos por ter tomado posição contrária aos princípios do academicismo. (BOHNS, 2005, p. 170).

Contemporâneo de Fernando Corona, Aldo Obino, filho do gerente comercial do *Correio do Povo*, trabalhou no periódico desde 1934, inicialmente como arquivista, assumindo a crítica de artes plásticas numa coluna diária denominada “*Notas de Arte*”. Colaborava eventualmente com outros periódicos. Formado em Direito, lecionava Filosofia no Colégio Júlio de Castilhos. Possuía uma formação tomista e era um intelectual católico conservador. Fundou a Associação de Professores Católicos do Estado e a revista *Estudos* (1940) desta associação. Aveso ao modernismo, defendia uma cultura brasileira própria, e para o RS, uma cultura integrada ao centralismo do Estado Novo, do qual era simpatizante. A moralidade era a principal preocupação do crítico e também critério para o julgamento da arte. A pintura modernista era considerada por ele uma ameaça à moral ao romper com o equilíbrio e ideal da beleza clássica, símbolos da ordem. Nos anos 1950, Obino gradativamente se aproximou da postura de Ângelo Guido, sendo mais flexível em relação aos modernistas (KERN, 1995, 2007; BOHNS, 2005).

De acordo com os autores que tomamos como base para escrever este tópico, tanto os textos de Ângelo Guido, como os de Aldo Obino, se caracterizam por julgamentos estéticos impregnados de princípios morais e antimodernistas. Neles,

os artistas modernos são rotulados como agentes de desintegração social; suas obras, consideradas como não dotadas de criatividade e beleza clássicas. Também me parece ser uma crítica idealizada, um tanto desvinculada da história e da situação social vigente.

Bulhões (2007) afirma que, nos anos sessenta, a crítica de arte nos jornais era preponderantemente literária, e com relação às artes plásticas predominavam notícias de exposições e cursos, além de artigos de colaboradores ocasionais, intelectuais de diversas áreas. Segundo a autora, as críticas eram voltadas a divulgação, sem aprofundamentos analíticos ou posicionamentos mais contemporâneos e não se dispunha de espaços para a atuação da crítica especializada.

Não concordo totalmente com esta afirmação, pois lendo e estudando as críticas de Fernando Corona, verifica-se que ele não estava apenas fazendo “divulgação”. Embora colaborando ocasionalmente com o jornal *Correio do Povo*, suas críticas estavam mais bem embasadas argumentativamente, do que as do crítico “profissional” Aldo Obino; este sim, escrevia, na maioria das vezes, notas de arte, fazendo jus ao nome de sua coluna diária. Compartilho a afirmação de Kern (2007), de que, na década de 1950, a crítica de arte local, juntamente com o MARGS exerceu um papel importante na formação de público para apreciar as novas possibilidades poéticas. Segundo a autora, entre os críticos destacavam-se Fernando Corona e Clóvis Assumpção⁴⁵, ambos escrevendo eventualmente no *Correio do Povo*, apoiando as novas gerações de artistas e seus experimentos. É possível, portanto, destacar o papel da crítica como instância influente, capaz de promover e legitimar as iniciativas artísticas locais, durante os anos sessenta.

Certamente Fernando Corona não desconhecia o que se produzia no centro do país, acompanhava as Bienais, viajava e incentivava os alunos a tomarem contato com as novas tendências da arte. Ele também apostava numa educação do povo através da divulgação da arte e suas novas formulações. Em 1958, ele escreveu:

O nosso povo ainda gosta de um quadro a óleo, com motivo romântico, e a prova está no sucesso de venda de qualquer exposição comercial da Rua da Praia. A arte contemporânea não agrada ao nosso povo ainda, simplesmente

⁴⁵ Clóvis Assumpção foi crítico de arte, magistrado trabalhista, poeta e ensaísta, com vários livros publicados. Dedicou uma monografia a Paulo Osório Flores e os ensaios *Arte do Grupo de Bagé* e *Pronaus* (obras editadas pela La Salle, de Canoas (RS). Cf. Rosa e Presser (1997, p. 107)

porque ele não a conhece. Num quadro abstrato, por exemplo, o povo não vê mais que manchas de cor, espécie de página escrita em chinês. (CORONA, 1977, p. 78)

Pelo trecho citado acima, podemos perceber como Corona acreditava na importância da educação do povo na apreciação da arte, e defendia o papel do crítico como mediador para esclarecer o público e tornar as obras de arte mais acessíveis. Ele sempre defendeu a arte moderna, enquanto seus colegas ainda estavam, de alguma forma, ancorados a um academicismo vigente. Também acreditava numa arte que fosse autóctone, conservando o seu caráter local e específico, mas com qualidade suficiente para ser universal. Por isso, Corona se opunha a algumas experiências que ele rotula de “cosmopolitas”, como o concretismo, por exemplo, que estava em seu auge no centro do país.

O próprio Aldo Obino assim se referiu à Corona, em 1969:

Estimulador dos novos que têm surgido com seus depoimentos na imprensa e suas boas pesquisas históricas sobre os nossos monumentos e seus artistas animadores, Fernando Corona é presença assídua em nossa redação e constante nas vivências artísticas, com uma comunicabilidade expansiva, como o seu temperamento sanguíneo e entusiástico. (*Correio do Povo*, 16 nov. 1969, p. 11)

Em certa medida, poderíamos afirmar que Fernando Corona escrevia críticas como o fazia Mário de Andrade, que ele abertamente admirava. Este também exercia a crítica como atividade complementar, em periódicos. Sua abordagem utilizava vários métodos de diferentes procedências, procurando abranger o objeto artístico em sua totalidade, a serviço de um ideal estético e ético. Mário de Andrade inovou procurando interpretar as obras baseando suas opiniões em bibliografia sustentável, defendendo o modernismo e o ideal nacionalista, quase sempre de forma pedagógica (AVANCINI, 1998).

No final da década de sessenta, no RS, existiam vários críticos que escreviam sobre arte em jornais, como Carlos Scarinci, Paulo Porcella, Renato Gianuca, Renato Costa, Maria Abreu, entre outros. Alguns deles eram jornalistas, e, por isso, foram criticados por artistas e intelectuais. Também foi criado o *Caderno de Sábado*, suplemento do *Correio do Povo*, nos moldes do que já vinha ocorrendo em outros jornais do país, onde a cultura passou a ter espaço próprio dentro dos periódicos.

Apenas para pontuar, nos anos sessenta, destacavam-se no eixo Rio-São Paulo, entre outros, os críticos Mario Pedrosa (ferrenho defensor da arte abstrata) e

Ferreira Gullar, os quais, segundo Zielinsky (1998, p. 32), desenvolveram uma “crítica política da arte” através da criação de um projeto social para o coletivo, cada um a seu modo e com seu enfoque específico. Ambos estabeleceram um vínculo forte entre o seu trabalho e os artistas criticados, aspecto fundamental para abrir um campo de pesquisa e futuras propostas de estudos na área. Estes críticos estavam vinculados a uma realidade artística e uma produção que tinha o objetivo de romper com os suportes, os lugares e as atitudes vigentes em relação à arte, onde os papéis desempenhados pelo artista, pelo espectador e pela obra de arte, estavam se modificando, buscando a integração da arte com a vida. No Rio Grande do Sul, essas mudanças artísticas iriam ocorrer na década seguinte.⁴⁶

Por isso, talvez seja pertinente considerar, num primeiro momento, que a crítica de arte no RS optou também por um caminho próprio, independente do centro do país, como as modificações que ocorriam no campo da arte, as quais, como foi possível perceber, não aconteceram paralelamente, mas tiveram o seu oportuno ritmo, o que não significa dizer que não existia.

⁴⁶ Sobre as transformações no campo artístico ocorridas nos anos setenta em Porto Alegre, sugiro a leitura da dissertação de mestrado de Ana Maria Albani de Carvalho (1994), que trata do Nervo Óptico e do Espaço N.O.

3 FERNANDO CORONA: CRÍTICO DE ARTE

Nesta parte do trabalho busca-se desenvolver o objetivo principal que é procurar compreender, na medida do possível, a partir do quê e de quem Fernando Corona escreve (quais são as suas influências intelectuais, filosóficas e teóricas); o seu entendimento sobre a arte, ou seja, como ele achava que deveria ser a arte, quais os aspectos que ele considerava relevantes, o que ele não considerava importante, e por quê. A partir das críticas, propriamente ditas, de Fernando Corona, objetiva-se verificar sobre quem ele escreve (quais os assuntos que merecem destaque e, também, na medida do possível, o que não aparece; sobre o que ele silencia). Também procurarei analisar como ele escreve, como seria a sua crítica, procurando enquadrá-la, dentro de algumas definições da crítica de arte ao longo da história. Em outras palavras, busca-se mostrar como se constituía o pensamento e como se expressava criticamente Fernando Corona, ao escrever sobre as artes plásticas, no período delimitado neste estudo.

3.1 O PENSAMENTO DE FERNANDO CORONA

“[...] todo ser humano tem um cérebro que pensa, todos sentimos a insatisfação, e, às vezes, a insatisfação da própria insatisfação.” (CORONA, 1977, p. 115)

3.1.1 A partir do quê e de quem ele escreve

Fernando Corona não nos deixa muito claro em seus textos, quais são as suas influências intelectuais. Quase não há referências diretas a autores, sejam ele historiadores, filósofos, pensadores, etc. Por exemplo, em sua já citada tese de cátedra, *Fidias, Miguel Angelo, Rodin*, de 1938, encontramos na Bibliografia apenas obras de referência sobre os artistas analisados por ele, as quais estavam atualizadas para a época e são em sua maioria de autores alemães. No entanto, é possível visualizar no texto, ecos da filosofia hegeliana, quando o autor afirma que analisa “a influência do clima espiritual em relação às obras geniais das tres figuras maximas da estatuaria de todos os tempos.” (CORONA, 1938, p. 7). Segundo o autor, cada um desses escultores, no período em que viveram e produziram,

interpretaram o estado da alma do seu povo, e o clima espiritual de cada época ficou gravado na superfície de suas esculturas. Parece-me que essas afirmações estão de acordo com a definição de arte proposta por Hegel, como: “[...] a manifestação sensível, perceptível do que os homens, os povos, as civilizações conceberam graças a seus espíritos e exprimiram graças à criação de obras de arte concretas.” (apud JIMENEZ, 1999, p. 167-168).

Em suas críticas, há diversas menções sobre os artistas que ele admirava, sendo o artista estrangeiro preferido do autor, Pablo Picasso. As personalidades nomeadas pelo autor eram, além de Picasso, Ghandi e Chaplin. Entre os artistas nacionais, Fernando Corona cita muitas vezes, Cândido Portinari, Alberto da Veiga Guignard e Emiliano Di Cavalcanti. Ele também dedica uma crítica muito elogiosa a Flávio de Carvalho, em 1966, denominada “*Quixote das artes*”.

No texto do discurso como paraninfo da turma de formandos de 1961, intitulado “*Humanidade e Arte*”, escreve:

A grande pintura brasileira, que tem em Portinari, Di Cavalcanti e Guignard autênticos valores consagrados, é malévola ou cinicamente ignorada por certos manchadores de telas que a crítica indígena enaltece como arautos, mensageiros ou pregoeiros de uma arte única e verdadeira. (CORONA, 1977, p. 98)

Corona faz uma espécie de crítica da crítica que elogia a pintura abstrata, desconsiderando os grandes mestres modernistas. Ele considerava Portinari, o melhor pintor brasileiro, capaz de tornar a arte nacional, universal. Por ocasião da morte do pintor, em 1962, afirma que a pintura universal está de luto e, segundo ele: “Nada cria fama universal se o conteúdo da obra não está impregnado de sabor nacional. Portinari, entre os pintores nacionais, foi – e esta é a minha opinião – o mais brasileiro de todos.” (CORONA, 1977, p. 100). Nesse aspecto ele se aproxima das ideias de Mário de Andrade, a quem admirava, ou seja, ambos defendiam uma arte autóctone, com origem nacional e/ou regional, porém, de caráter universal. Mário de Andrade e Fernando Corona estavam, no meu entender, de alguma maneira, cada um em sua época, antecipando uma discussão que se tornou importante nas décadas seguintes: a relação do local com o global.

Em várias de suas críticas, Corona cita Oswald Spengler, como a que trata da VII Bienal de São Paulo, escrita em 1963, onde concorda com esse autor sobre a decadência da civilização e a necessidade de um novo recomeço, mais humanista.

A desagregação das formas, embora nos sejam elas apresentadas em belas composições de cor e desenho, não será a expressão de uma civilização que desmorona? A resposta esta em Spengler, afirmando que a obra de arte autêntica é aquela que expressa o clima espiritual de cada época. (CORONA, 1977, p. 110)

Antes disso, em 1953, Fernando Corona escreveu:

Spengler disse, na *Decadência do Ocidente*, que a arte é a expressão do clima espiritual de cada época. Por ser invento, leva muito tempo para ser entendida pelo povo, que para isso não foi educado. O artista criador é um ser estranho, em permanente estado de inquietação, e sua obra, resultado de sua neurose. (CORONA, 1977, p. 46)

O livro de Spengler, *A Decadência do Ocidente*, publicado originalmente em 1918⁴⁷, procura mostrar como a história contemporânea é diferente, na maioria de suas preocupações básicas, daquela chamada história “moderna”, sendo o período da década de 1960, o marco do início de uma nova época na história da humanidade. Segundo o autor, estaríamos diante de outra estrutura mundial, consequência da industrialização, do crescimento demográfico e do surgimento de novas nações, onde a Europa teria deixado de ser o centro do mundo. A sua obra pretende ser uma filosofia da história, com o significado de “predeterminar a história” e “percorrer as fases de uma cultura”. O tema de Spengler é que as culturas surgem e desaparecem sem nada deixar atrás de si; começam com heroísmo, desenvolvem-se até o requinte artístico e acabam na degenerescência moral, substituídas por uma nova cultura. A história universal é para ele a soma dessas culturas, e o progresso não é linear; a cultura morre ao se extinguirem todas as possibilidades. O autor questiona a licitude de fundar uma História Universal com base somente nas referências ocidentais. Segundo o seu pensamento, faltaria ao pensador ocidental a consciência da natureza histórico-relativa das suas conclusões, reconhecendo que suas verdades inabaláveis são verdadeiras só para ele e para sua visão de mundo; Embora aparentemente inspirado em Nietzsche, Spengler critica esse pensador (e outros como Schopenhauer, Comte e Feuerbach), pois, de acordo com ele, estes não saíram dos limites da civilização ocidental. Para ele, Goethe teria utilizado o único método histórico capaz de compreender uma história universal.

Devo a filosofia deste livro à de Goethe, quase desconhecida ainda hoje, e em muito menor quantidade, à de Nietzsche [...] Assume [Goethe], com

⁴⁷ Utilizo aqui uma segunda edição da publicação no Brasil, de 1973, sendo a primeira de 1959. Esta edição não é a obra completa, mas uma tradução de um volume condensado.

relação a Kant, a mesma posição que coube a Platão, e confronto com Aristóteles [...] Platão e Goethe representam a filosofia do devir; Aristóteles e Kant à do que deveio. Nesse caso, a intuição está em antagonismo com a análise. (SPENGLER, 1959, p. 62)

De acordo com Spengler, cada cultura tem a sua própria civilização, que é o “cume”, o estado extremo que uma espécie superior de homens pode atingir. Uma civilização sucede à outra. As artes plásticas seriam a expressão simbólica da humanidade “superior”.

Analisando as críticas e crônicas de Fernando Corona, percebi que as citações que ele faz de Spengler não são vazias. Essas ideias já estavam presentes em sua tese de cátedra, quando afirma que os três escultores por ele analisados, Fídias, Miguel Ângelo e Rodin, representaram, cada um em sua época, o apogeu de uma cultura, e, portanto, foram os que conseguiram melhor traduzir o espírito daqueles determinados períodos históricos.

Corona também demonstra, em vários de seus textos, que as obras de arte contemporâneas representariam a decadência de uma civilização; um mundo partido e cheio de cicatrizes provenientes das duas Guerras Mundiais; uma realidade violenta, cruel e brutal. Para Corona, o artista contemporâneo estaria apenas interpretando esse mundo em que vive; perdeu o romantismo, e, “contaminado pela falta de conteúdo de um mundo vazio, expõe em suas obras a fuga de si mesmo que o mergulha nesse mesmo vazio.” (CORONA, 1977, p. 97)

3.1.2 O seu entendimento sobre a arte

A arte dos nossos tempos, igual às anteriores de épocas pretéritas, representa o clima espiritual do mundo em que vivemos. (CORONA, 1977, p. 98)

Arte não é cópia e muito menos sabendo que ninguém superará o que está consagrado e superado. Arte é, sobretudo, criação. É mensagem. É libertação. É a expressa íntima de si mesmo ante a vida contemporânea. (CORONA, 1977, p. 79)

“Arte é criação, a arte sem criação é mercadoria. A arte nasce do espírito e este mora no infinito.” (CORONA, 1977, 132)

“A arte do objeto passará.” (CORONA, 1977, p. 180)

Em várias ocasiões, durante a leitura das críticas de arte de Fernando Corona, me chamou a atenção o fato de que ele defendia e reiterava determinadas concepções de arte, nas quais ele acreditava, e também, sempre buscava se posicionar criticamente, justificando o porquê de suas escolhas. As citações acima foram selecionadas porque refletem de forma bastante clara e sucinta, a definição de arte para o crítico. Elas nos trazem elementos chave, os quais pretendo discutir mais detalhadamente a seguir.

Nas críticas analisadas e que fazem parte do objeto deste estudo, o autor se coloca sempre contra a “arte como cópia”, afirmando que a verdadeira arte deveria partir da ideia do artista sobre o que ele está querendo representar; ter personalidade própria; ser expressiva, manifestar emoções; porém, sempre preservando as personalidades e a liberdade de pensamento dos indivíduos que produzem arte.

Para Fernando Corona, não há apenas uma verdade na arte, mas várias possíveis verdades, por isso, no seu pensamento e na sua concepção de arte está muito presente a filosofia de Platão. Segundo ele, quando os artistas copiam o mesmo tema, buscando novas expressões, cada um vai ter um resultado diferente, que é a sua verdade. Porém, quando o artista apenas copia a natureza como ela aparece ante nossos olhos, faz apenas cópias. Segundo Corona, a cópia limita o pensamento e serve apenas como estudo, dentro do processo artístico. Critica os pintores acadêmicos (sem citar nomes) que pintavam com fórmulas e receitas, sendo o limite a cópia fria de um objeto. Ao se referir sobre a arte contemporânea, ele reafirma o caráter platônico que ela encerra.

A arte do nosso tempo, cubista, expressionista, abstrata e tantas outras, é subjetiva, e nunca a arte foi tão platônica como esta nossa contemporânea. É a arte das idéias que temos sobre as coisas. Idéias das cores, das formas, do espaço, do nada e do infinito. (CORONA, 1977, p. 118)

No já referido discurso de paraninfo, Fernando Corona faz um diagnóstico do estado da arte daquele momento; defende uma arte a partir da criação, das ideias e da personalidade de cada um; e conclama os alunos para que se engajem na produção de uma arte mais humana. Corona (1977, p. 95) afirma que uma escola de artes não fabrica artistas, mas “apenas metodiza um sistema de programas essenciais à cultura incipiente da carreira”, sendo, portanto, fundamental o desenvolvimento da personalidade do artista.

Creio que a face mais importante da vossa carreira nas artes será a de cultivar livremente a personalidade. A personalidade será para vocês atributo que vos afaste da vulgaridade, pois bem sabeis que as coisas que nos rodeiam, a própria natureza e os objetos que estão ao alcance dos nossos olhos, não valem tanto pela forma que os caracteriza como pela idéia que possamos ter a seu respeito. O prisma pelo qual vemos a as coisas é o mesmo para todos, e cada um interpreta as formas da natureza, incluindo seus fenômenos e modalidades, de acordo a sentimentos que a personalidade imprime na objetivação. O que mais importa, o que mais interessa em arte é que cada artista, ao objetivar a idéia, pintando ou esculpindo, seja inconfundível entre os demais. Eis aí a personalidade. (CORONA, 1977, p. 95)

Seguindo o seu texto, Corona diz que o artista precisa ter uma “insatisfação permanente” para poder conceber uma obra de arte. Também é necessário conhecer, assimilar e compreender a História da Arte. Ele critica a perfeição buscada por alguns artistas, que acaba vulgarizando e limitando a sua arte; traz satisfação, sucesso, realização, “que nada tem a ver com coisas do espírito”.

Corona chama a atenção para obras de arte que ele denomina de “fraudes descaradas”, citando como exemplo alguns objetos expostos na Bienal de São Paulo, denunciando-os como “engodo, deboche ou vigarice”. “Refiro-me a molas de automóvel, pára-lamas amassados, arames retorcidos, espirais de poço de elevador, etc...etc., achados em algum ferro-velho e intitulados de esculturas.” (CORONA, 1977, p. 98). Ele constata que num certame internacional não é mais possível distinguir a que povo pertence cada obra; a pintura teria deixado de ser autóctone para ser cosmopolita, como se arte fosse uma receita igual para todos. O crítico concorda que a arte deve ser universal, mas ela só será universal “justamente quando com mais força expressa sua origem nacional ou regional”, ou seja, pela sua expressão peculiar e autóctone. Porém, ele tem esperanças no futuro e defende um “novo realismo” com ênfase no ser humano.

As novas gerações pressagiam um mundo novo e com a alvorada haverá um renascimento que nada lembrará o passado na forma plástica. Um novo realismo interpretará a alegria de viver onde o ser humano será o personagem mais importante, com todos os seus defeitos e com todas as suas virtudes. (CORONA, 1977, p. 99)

Ao final do discurso, sintetizando, Corona conclama os alunos a resguardarem sua personalidade e lhes dá a missão de “humanizar a arte”.

Em outra ocasião, ao escrever sobre o 1º Salão Pan-Americano de Arte, em 1958, Fernando Corona assim se refere à arte contemporânea:

Para onde caminha a arte? Dos cubistas picassianos até os concretistas e os tachistas – estes estão ausentes – o mundo desmorona. Os cubistas desagregam a forma, fragmentando-a. Os abstracionistas organizam o espaço com manchas, Os surrealistas sonham e pintam suas loucuras. Os concretistas fazem equações matemáticas e geométricas com pontos, linhas e planos no espaço. Os tachistas atiram na tela pingos de tinta, deitam a tela no chão e os animais domésticos, passando por cima, completam a arte? Quem poderá responder? Tudo não parece uma contradição ante a ciência que avança? Uma pintura acadêmica a mim faz muito mal quando vejo que seu autor não tem 40 anos, o que confirma sua falta de talento criador, com espírito de pintor de domingos. (CORONA, 1977, p. 79-80)

Essas questões relacionadas à arte contemporânea são fundamentais no pensamento de Corona e mostram como ele estava bastante atualizado sobre os movimentos artísticos. Sua curiosidade e sede de conhecimento permitiam que ele estivesse aberto a novas realizações artísticas, porém, parece-me que havia certa dificuldade em lidar com alguns tipos de arte, como por exemplo, a arte pop. Em uma crônica de 1965, plena de ironia e bom humor, ele cria um artista fictício que encontra objetos diversos na rua e produz uma escultura a partir deles, alcançando imediata fama mundial.

Para Corona (1977, p. 91), o que mais importa na obra de arte (referindo-se à pintura) é ver o talento do autor, “se a sua pintura é original, se a sua sensibilidade expressa sua personalidade e se o problema plástico foi resolvido”. A pintura, de acordo com ele, é luz, forma, cor, composição e matéria. O tema ou o motivo do quadro é o que menos importa, e segundo Corona, na verdadeira obra de arte, sempre foi um pretexto.

Um aspecto que penso merecer destaque é a quase obsessão de Fernando Corona sobre a possibilidade de educar o povo a apreciar a arte. Seu pensamento revela que o espírito do educador transpõe os muros das escolas de arte e procura alcançar um público maior. Corona acreditava no poder da educação e avalia as instituições de ensino de arte no Brasil, de modo geral, como antiquadas nos processos, podendo um artista, sem uma base sólida, em determinado momento ser consagrado pela crítica, porém sem a certeza de ter sucesso permanente. De acordo com Corona, são os processos que encaminham o aprendiz a descobrir a sua personalidade. Ele ressalta a importância do mestre, que seria uma espécie de psicólogo observador com a função de conduzir o aluno. O artista deve iniciar com a prática do desenho e cópia dos objetos, porém também necessita inventar desenhos de sua imaginação, com liberdade. Precisa estudar também a composição, a boa colocação dos objetos no espaço, a ordenação de planos, o estudo de tonalidades,

no caso do pintor, e volume espacial, para o escultor. Com esta prática, iniciam-se as noções de estética, buscando e pesquisando na deformação dos objetos uma nova proporção dos mesmos, até alcançar a forma inventada. Corona não acreditava na simples cópia das coisas, e a deformação, desde que bem resolvida, seria produto da consciência. Em suas palavras: “É na harmonia de valores plásticos que a deformação cria novos cânones de proporcionalidade, o que provoca certamente novas e estranhas perspectivas estéticas nem sempre compreendidas à primeira observação.” (CORONA, 1977, p. 108)

A preocupação em educar as pessoas (o povo) para aproximá-las mais das realizações artísticas, perpassa praticamente todos os seus textos.

É difícil, para o povo simples, compreender os mistérios que a arte encerra na mensagem dos artistas. A arte, como qualquer outra coisa, para ser entendida deve ser estudada, pois ela não é, como tantos ingênuos pensam que seja, simples cópia da natureza. (CORONA, 1977, p. 81)

Não se trata, entretanto, de revelar a obra de arte, de traduzi-la ao espectador, de torná-la compreensível, mas, acima de tudo, de despertar o gosto das pessoas comuns para a arte, fazer com que elas se interessem por estudar mais sobre arte, e nesse sentido, ele destaca a importância da crítica, dos salões e das premiações, ao afirmar que: “É pelas obras premiadas, isentas de concepções, que o povo poderá compreender a razão de seu engano quando verificar que a melhor obra é aquela que não entendia.” (CORONA, 1977, p. 79). Ao afirmar que “a melhor obra” é aquela premiada, me parece que Corona está querendo dizer que a crítica e os juízes dos salões e/ou outros certames detém o conhecimento e a capacidade para definir e legitimar o que possui um conteúdo estético mais expressivo. Essas instâncias funcionariam como auxiliares perante as pessoas comuns para ajudá-las a também avaliarem. Ou seja, a partir do conhecimento, que viria com a educação, o povo teria condições de compreender e aceitar melhor, formas de arte não tão convencionais.

Os comentários acima, além de reafirmar o entendimento que Corona tinha sobre a arte, nos esclarecem sobre a importância da educação, e também sobre sua constante luta em defesa de uma arte moderna, e contra o academicismo, onde, segundo ele, as formas são estereotipadas, convencionais. Por isso, ele destaca o avanço da “nossa Escola de Artes” em relação às demais escolas oficiais, com programas obsoletos. O importante na obra de arte, para Corona, não é somente a

técnica, mas acima de tudo, a originalidade, a personalidade, a emoção, que a distingue das demais.

Ao comentar as palestras ministradas pelo professor Carlos Cavalcanti, na Escola de Artes, em 1965, intituladas *Como Entender a Pintura Moderna*, elogia o “poder de síntese” do convidado, Corona escreve um parágrafo que resume o seu pensamento, e nos dá referências para entender a arte contemporânea, mostrando um caminho possível.

É muito comum em certames de artes plásticas ouvir-se uma que outra pergunta do espectador: Que significa este quadro? Que representa esta escultura? É difícil ou, quem sabe, impossível responder com uma frase. O melhor é silenciar, esperando que cada um pense como quiser ou busque qualquer resposta no arcano. A arte dos nossos tempos é diferente da anterior como esta o foi de outras que a antecederam. Existe porém uma verdade: a arte de qualquer época, comparada com a de outra época, nunca é melhor ou pior, simplesmente porque elas são diferentes. Sofreram transformações que as caracterizam. Vasculhando, chegaríamos até as pinturas da pré-história nas cavernas, Constaríamos então que cada uma foi moderna em seu tempo. Teríamos, assim, um ponto de partida para explicar a nossa arte contemporânea. (CORONA, 1977, p. 130)

3.2 A CRÍTICA DE ARTE DE FERNANDO CORONA

3.2.1 Sobre quem ele escreve

Procurei fazer um levantamento dos temas que aparecem nas críticas de Fernando Corona no período estudado, com o objetivo de verificar o que é mais recorrente (o que lhe interessava mais), mas também, de alguma maneira, sobre quem ele não escreve, quais as ausências. Obviamente, nessa tarefa de tabulação, tive que adotar alguns critérios, pois em várias críticas Corona se refere a mais de um assunto. Portanto, o resultado que trago a seguir, tem como referência, o tema principal de cada uma delas.

Entre 1958 a 1970, Fernando Corona escreve quarenta e cinco críticas, sendo dezoito sobre artistas gaúchos, cinco sobre artistas brasileiros, três sobre salões no RS, duas sobre as Bienais de São Paulo, duas sobre artistas estrangeiros, dez sobre arte (definição, entendimento, defesa de uma educação artística de qualidade, etc.) e cinco sobre memórias e viagens.⁴⁸

⁴⁸ Aqui utilizo somente as críticas publicadas no livro *Caminhada nas artes (1940-76)*, embora constem nos jornais algumas outras críticas nesse período.

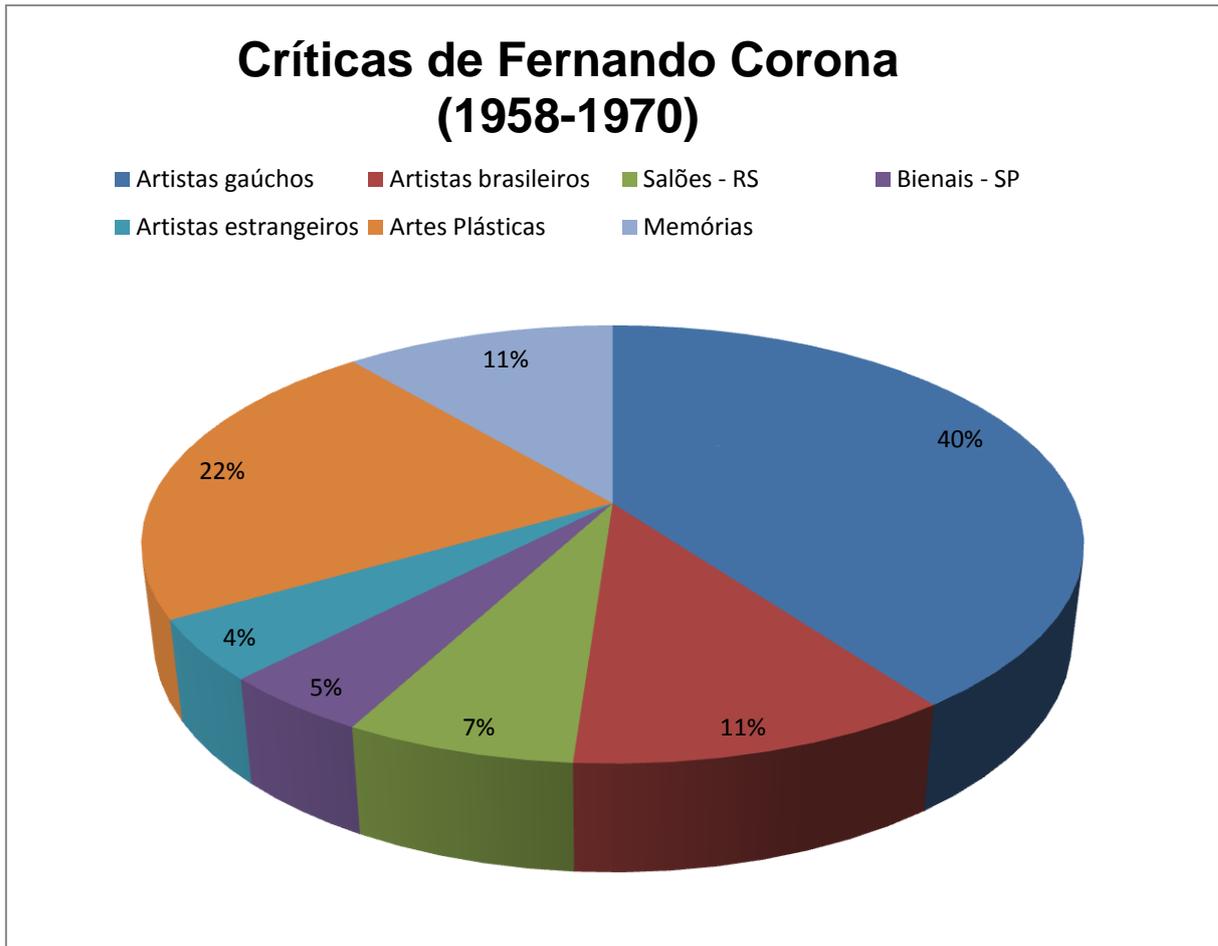


Tabela 1 – Críticas de Fernando Corona (1958-1970)

Ao procurar verificar sobre quais técnicas artísticas Fernando Corona mais escreveu, a divisão tornou-se mais difícil, pois em alguns momentos o autor trata de várias técnicas em um mesmo texto, por exemplo, no caso de exposições coletivas, como as do Grupo Bode Preto. Deixo, portanto, de apresentar um gráfico detalhado, pois o mesmo, poderia não refletir a realidade. Em todo caso, é possível afirmar que Corona se propõe, na grande maioria das suas críticas, a escrever sobre as técnicas artísticas “tradicionais”, desenho, gravura, pintura e escultura. Percebe-se uma maior predominância da pintura em seus textos, seguida da escultura; desenho e gravura também aparecem, porém em menor número. Uma afirmação que Corona constantemente repetia era que um artista para poder produzir qualquer tipo de arte, principalmente a pintura, deveria ter o domínio do desenho, o qual seria a base.

Fernando Corona expôs uma produção crítica bastante comprometida com o contexto local. Escreveu sobre questões da arte e cultura, bem situadas num espaço e num tempo próprios, apesar de ter conhecimento das inovações produzidas em

outros locais, como já foi apontado. Ele utilizava os exemplos nacionais, que acreditava poderem desenvolver a arte local, fazendo uma espécie de apologia de uma arte regional, autóctone, porém, ao mesmo tempo, universal. Fernando Corona faz uma tentativa de levantamento histórico e cultural, rechaçando o conceito de “marasmo”, e colocando em evidência locais de renovação da arte gaúcha, como ateliês e galerias. O crítico enaltece o momento artístico dos anos sessenta, e o ensino das artes que estaria germinando novas ideias, livres de preconceitos.

Ao citar a peculiaridade do RS e a distância em relação ao centro do país, ele afirma que isso: “[...] permite que tenhamos situações e características próprias e não seria disparate pensar que um dia tenhamos uma arte genuinamente sul-riograndense como linguagem, sem perder a grandeza nacional”. No mesmo texto, Corona destaca que quando os artistas gaúchos apresentam seus trabalhos no Rio de Janeiro e em São Paulo: “a crítica é favorável e a consagração aumenta para nossos artistas, porque seus valores plásticos são originais e autênticos.” (*Correio do Povo*, 30 mai. 1964, p. 4)

Na produção artística nacional, ficaram de fora muitas coisas que estavam se fazendo na época, ou que já haviam sido realizadas. Como já foi referido anteriormente, Corona não era simpatizante dos movimentos concreto e neoconcreto que se desenvolviam em São Paulo e Rio de Janeiro, por isso, ele não fala sobre eles e os artistas que faziam parte daqueles grupos. Também tinha dificuldades em aceitar manifestações como a arte pop, o expressionismo abstrato, e outras formas de arte das chamadas “novas vanguardas”. Por exemplo, Corona não se referiu a artistas como Nelson e Giselda Leirner, que apresentaram suas obras abstratas, no MARGS, na década de 1960 e também não comentou a exposição *5 Pintores de Vanguarda*, realizada na mesma instituição, e já referida anteriormente⁴⁹. Infiro que, o fato de evitar falar sobre alguns artistas, não se tratava de desconhecimento, mas sim de preferências e escolhas, que tinham em seu cerne a concepção de arte de Corona, que como já vimos, era fundamentalmente modernista. Também se verifica que ele acreditava na força da expressão das formas, no desenho, na figuração, embora admitindo sua deformação, a partir da ideia, da criação, da personalidade e do estilo do artista.

⁴⁹ A exposição de Nelson e Giselda Leirner ocorreu de 23/10/1964 a 02/11/1964 e a dos pintores de vanguarda de São Paulo, entre 05/05/1965 a 24/05/1965.

3.2.2 Como ele escreve

Neste tópico a partir de alguns exemplos, analisarei mais detalhadamente algumas das críticas de Fernando Corona, procurando verificar como ele escreve, ou seja, como se constitui a sua crítica, para posteriormente tentar enquadrá-la, na medida do possível, dentro de algumas concepções de crítica de arte.

Em 1958, Fernando Corona escreveu sobre a exposição de Frank Schaeffer, no MARGS, onde foram expostos 50 quadros a óleo e *gouache*. No texto, Corona elogia as exposições que estão acontecendo na cidade, como a recente, de Portinari, e a importância para divulgação da arte que ele chama de “contemporânea” para o público gaúcho. “Essa mostra foi, sem dúvida, alguma coisa de excepcional em nosso meio, ainda um tanto cru no que respeita à arte contemporânea.” (CORONA, 1977, p. 81)

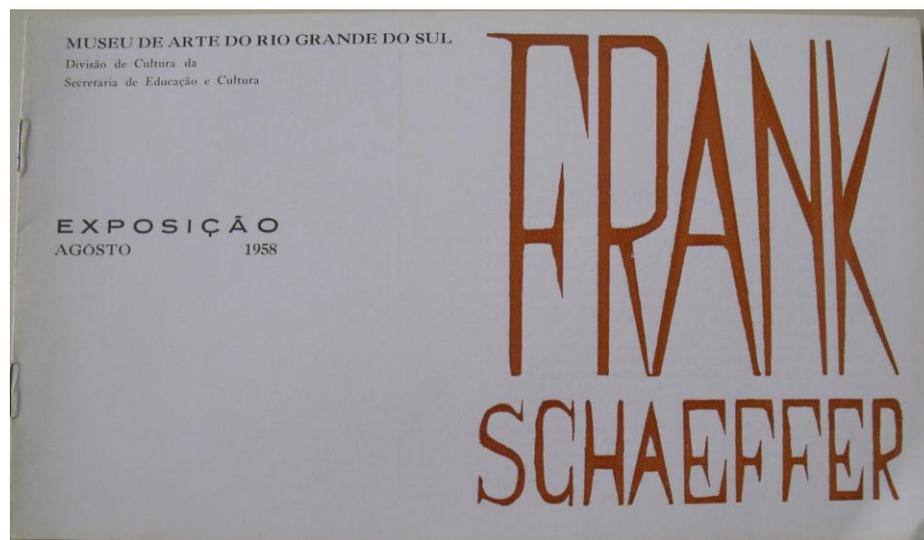


Figura 34 - Capa do catálogo da exposição de Frank Schaeffer, no MARGS, agosto de 1958. NDPA/MARGS

Corona conta como conheceu Frank Schaeffer e de que forma se tornaram amigos. Apesar de o pintor ser diletante, pintar aos domingos e feriados, o crítico via em sua pintura “poesia e romantismo de conteúdo original, força dramática no colorido e valentia nas pinceladas.” (CORONA, 1977, p, 81). Segundo o crítico, a pintura de Frank Schaeffer não era inferior a de Portinari, mas apenas diferente.

Ela tem forma, cor, composição e matéria, quaterno plástico de toda grande obra de arte. [...] Schaeffer é um pintor expressionista com força poética

bucólica em seu dramatismo. Ela não descreve e, sim, sugere dramaticidade pela cor e um silêncio que a natureza lhe inspira.

Ao comentar o quadro *Parati*, adquirido pela Divisão de Cultura, que ele considerou a melhor obra da exposição, o crítico faz uma análise formalista, com um tom impressionista e poético. “O pequeno porto de mar, de composição admirável, vive o silêncio do pintor no forte contraste das cores, mergulhado no azul profundo das águas. Tudo é silêncio neste quadro, tudo é luz, tudo é cor.” (CORONA, 1977, p 82).



Figura 35 - Frank Schaeffer (1917–2008), *Parati*, 1958, óleo sobre tela 64,5 x 54 cm.
MARGS
Fonte: http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaoobras.php#c

Corona lamenta que a exposição não seja vista por todo povo, por estar no alto da cidade e não na “planície”, onde teria mais acesso. “Gostaria que a arte fosse levada à planície, com palestras no recinto, educativas. Só assim o povo conheceria seus artistas, sua arte, sua mensagem. Também aprenderia a amá-los.” (CORONA, 1977, p. 82). Formalmente, define assim a pintura de Frank Schaeffer:

[...] quente, dramática, emocional, quase tragédia, lembrando às vezes cenários shakesperianos, quase fantásticos, onde se abandona a verdade trivial, sem graça, para penetrar e expressar a verdade de cada um, preche de profundos momentos de meditação e amor.” (CORONA, 1977, p. 82)

Percebe-se que nessa crítica aparecem alguns elementos que fazem parte da concepção estética de arte para Fernando Corona, como: a expressão da personalidade do artista na arte verdadeira, que para ele deve ter: forma, cor, composição e matéria; o rechaço da simples cópia; a referência à pintura como luz e cor, além do seu apelo subjetivo, que deve prender o espectador.

Sobre a exposição de Sobragil Gomes Carollo e Edy Gomes Carollo, na Casa das Molduras, Corona diz que foi “curiosa”, por ser de dois pintores, e por estes serem pai e filho.



Figura 36 - Fotografia de Fernando Corona e Sobragil Gomes Carollo diante de alguns quadros da exposição. Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1944-1959. AHIA/UFRGS

Corona escreve que achava “fraca e vulgar” a pintura de Sobragil Gomes Carollo (o pai), antes de sua viagem a Europa. Sobre a pintura do filho, a considerava “comum e fotográfica”. Entretanto, salienta o modo como a viagem dos

dois pintores a Paris, graças ao prêmio do “decadente” do Salão Nacional, recebido por Sobragil Gomes Carollo, trouxe benefícios para suas obras, que deixaram de ser “acadêmicas”. No texto, o crítico destaca a importância do estudo e da dedicação que o artista deve ter para poder realizar obras de arte autênticas.

É simplesmente extraordinário o que vejo agora na transformação que tiveram estes dois velhos amigos, artistas natos, na sua campanha de Paris. [...] Carollo, pai, pinta os *clochards*⁵⁰ de Paris com uma simplicidade e uma expressão local como se ele ali tivesse vivido sempre. São obras de real valor artístico e nada acadêmicas, são libertas de preconceitos [...] A tela 46, *Clochard dormindo*, onde Carollo, pai, sentiu amor pelos humildes, é de uma beleza de tons que só Paris poderia lhe inspirar. (CORONA, 1977, p. 84)



Figura 37 - Sobragil Gomes Carollo (1896–1974), *s/ título*, óleo sobre eucatex, 38 x 46 cm.

Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS

Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgai/displayimage.php?pid=462&album=search&cat=0&pos=0>

Sobre a pintura do filho, realizada na temporada em Paris, Corona assim se refere: “Edy nos traz de Paris a luz gris dos *boulevards* no inverno e a luz outonal dos bosques e jardins, dourada ao cair das folhas.” (CORONA, 1977, p. 84)

⁵⁰ *Clochard*, vocábulo do idioma francês que significa mendigo, pedinte, andariho.



Figura 38 - Edy Gomes Carollo (1921—2000), *Paisagem de inverno*, óleo sobre tela, 60 x 73 cm.
Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS
Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgai/displayimage.php?pid=462&album=search&cat=0&pos=0>

O crítico Fernando Corona também apostava em novos talentos, geralmente, alunos do IBA ou da EA. É o que ocorre em relação ao Grupo Bode Preto, formado inicialmente por cinco colegas e amigos, Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Francisco Ferreira, Cláudio Carriconde e Joaquim da Fonseca.

Na primeira exposição do grupo, realizada em 1958, no saguão do Edifício Marechal Mallet, Corona ressalta o talento, a criatividade e a originalidade das obras expostas. Também argumenta que os artistas e suas obras, por sua inovação, podem não ser imediatamente reconhecidos, porém defende que se trata de arte verdadeira e que o tempo efetivamente irá consagrar.

Eis um grupo de arte que nasce com independência maluca. Entende-se maluca como liberdade, originalidade, talento, capacidade, etc. [...] Uma espécie de insatisfação os envolve, os problemas com a arte, e usam como arma o talento que os caracteriza, o bom gosto, e uma vocação, que bem aproveitada os levará aos grandes destinos. [...] poderão essas pinturas não agradar a muita gente, isso não importa, porque muita gente não sabe que a arte, a verdadeira arte, o tempo é que consagra. (CORONA, 1977, p. 85)

O crítico se refere individualmente a cada um dos participantes do grupo, ressaltando suas qualidades, e também apontando no que considerava que eles deveriam melhorar. Finaliza dizendo que a exposição “poderá marcar na nossa

história artística um momento de partida, onde cinco temperamentos diferentes e originais buscam na pintura uma linguagem própria.” (CORONA, 1977, p. 85)



Figura 39 - Capa do catálogo da exposição do Grupo Bode Preto, em 1959, no MARGS NDPA/MARGS

No ano seguinte, o Bode Preto, desta vez com um integrante a menos (Francisco Ferreira), expôs novamente, agora no MARGS, 51 trabalhos. Corona volta a escrever sobre o grupo destacando o talento, a tenacidade, a personalidade de seus integrantes, e também a originalidade, ao dizer que eles são “produto do nosso meio” e que não se deixaram influenciar por “ismos estranhos e cosmopolitas”, vigentes no centro do país.

O que mais me satisfaz no constante trabalho do Grupo Bode preto é sua forma de expressão. Enquanto no Rio e São Paulo o cosmopolitismo concretista está na moda, os nossos jovens artistas gaúchos buscam no expressionismo a maneira de como plasmar seu pensamento livre ante os problemas autóctones, que são certamente suas próprias verdades. (CORONA, 1977, p. 92)

Fernando Corona diz sentir alegria, pois apesar de estudarem no IBA, onde todo aluno passa por uma “metodização indispensável”, esses jovens preservam a sua personalidade, a sua liberdade de pensamento individual. “O espírito livre se manifesta absoluto, e os quatro jovens pintores, nesta exposição, abrem as comportas e cada um expressa sua verdade plástica como a sente.” (CORONA, 1977, p. 91). Novamente, o crítico utiliza a referência platônica da arte produzida a

partir da ideia e capaz de traduzir a realidade, revelada a partir da personalidade individual do artista.

Corona considera Waldeny Elias, “o mais audaz de todos” e sobre Léo Dexheimer, o mais moço do Grupo Bode Preto (do qual foi possível localizar uma xilogravura de 1958), afirma ser uma indiscutível revelação na técnica. “A finura de tons que ele consegue, com tanto teor poético em traços tão suaves, lembra gravadores do Oriente, em que a forma e a luz se confundem em claras harmonias bucólicas.” (CORONA, 1977, p. 92)



Figura 40 - Léo Dexheimer (1935—), *Brinquedo de rua*, 1958, xilogravura, 34 x 45 cm.
Fonte: http://trimano.blogspot.com.br/2010_05_10_archive.html

Anos mais tarde, Corona volta a escrever sobre o artista, quando o mesmo expôs na Leopoldina Galeria de Arte.

Oito anos se passaram e após uma ótima experiência, lecionando desenho e artes gráficas no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, volta livre de preconceitos, pintando como bem entende. Assisti a inauguração da mostra festiva e gostei. Analisando notei uma coisa que abona em favor do autor por seu honesto e sincero labor. [...] Ao tentar pintar um quadro, é a gravura que o embargava e o buril sulcou a tábua. Sobre a tábua gravada, Léo escolheu a incáustica⁵¹ como técnica da pintura, que tem como

⁵¹ Encáustica (deriva do grego *enkausticos*, gravar a fogo) é uma técnica de pintura bastante resistente que se caracteriza pelo uso da cera quente aplicada com pincel ou espátula. A cera serve como aglutinante dos pigmentos e forma uma mistura densa e cremosa.

aglutinante cera fundida aos pigmentos, aplicada quente. Pintura é luz e Léo conseguiu milagres de valores tonais que alcançam em cada quadro polifonias de tonalidades luminosas de pintura pura. O tema não consta na arte contemporânea. A pintura desenvolve-se no espaço com manchas de luz em harmonias tonais. É o mundo espacial. A exposição de pintura de Leo Dexheimer, na Galeria Leopoldina, é, no meu entender, um momento de alto valor estético nas comemorações dos *30 anos da Folha da Tarde*, e para mim, uma grande alegria ao vê-lo senhor de original personalidade. (CORONA, 1977, p. 141-142)

No mesmo ano, ocorreu a exposição individual de Alice Soares, ex-aluna de Corona, no MARGS, a qual teve grande repercussão.

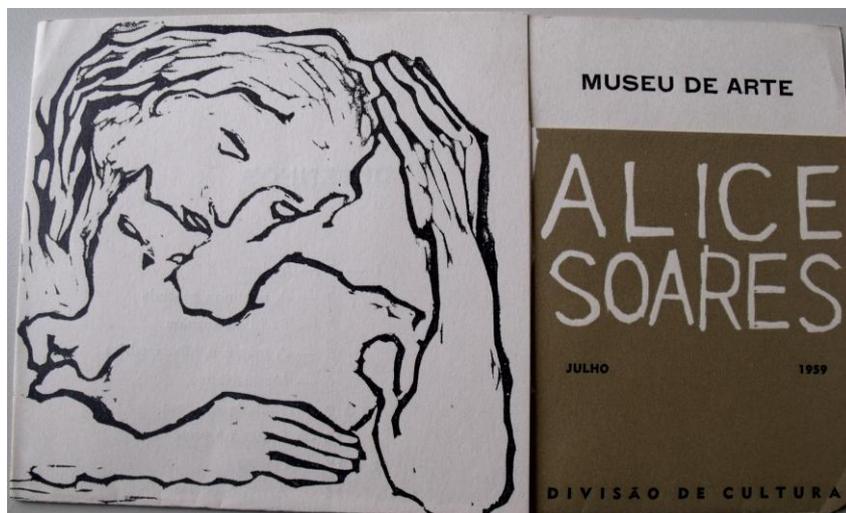


Figura 41- Capa do catálogo da exposição de Alice Soares no MARGS, em julho de 1959. NDPA/MARGS

Na crítica que faz da mostra, Fernando Corona cita as cinco alunas do IBA - Alice Soares, Alice Bruggemann, Cristina Balbão, Dorotéia Pinto da Silva e Leda Flores - que expuseram em 1947 no Auditório da Caldas Júnior, 110 trabalhos de pintura, escultura e desenho, todas premiadas e reconhecidas. “O que muito importa é que cada uma das cinco esperanças achou a própria personalidade nas obras que realiza sem que se pareçam umas com as outras, e hoje no limiar da maturidade, seguindo expressões diferentes, caminham para o mesmo destino: a arte verdadeira.” (CORONA, 1977, p. 87-88)

Ao falar especificamente sobre a artista que esta expondo individualmente, e o crítico comenta a sua trajetória e afirma que ela finalmente encontrou o caminho certo.

Alice Soares expõe agora no Museu de Arte uma coleção de quadros de pintura e desenho que confirma o meu critério sobre arte, e também sobre o ensino da arte. Não tenho dúvida ao dizer que Alice Soares achou a síntese no desenho com tal força expressiva e madureza consciente que somente uma criatura como ela poderia alcançar. [...] Sua pintura parece entrar agora no caminho certo. Tive antes alguma dúvida a respeito, embora não fosse descrença. Tenho a impressão que Alice Soares agora achou o caminho. (CORONA, 1977, p. 88)

Segundo o crítico, Alice parece ter ouvido os conselhos André Lhote, que de certo modo está presente na sua pintura, nas tonalidades similares entre si e na composição. Porém, de acordo com ele, a pintura de Alice não é parecida com a de Lhote, pois a artista “pinta com expressão própria com segurança e liberdade e conseguindo tonalidades limpas e transparentes na luz e na sombra.” (CORONA, 1977, p. 88)

Corona destaca o quadro *As gurias do asilo*, hoje na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, sobre o qual faz uma análise formal mais detalhada. No texto aparece claramente a presença do julgamento do crítico, ao afirmar que a artista acertou na composição, nas cores, na harmonia, na técnica, conseguindo sublimar toda a situação dramática presente na cena, através da plasticidade da pintura.

Vejam o quadro *As Gurias do Asilo*, Alice não se preocupou, nem havia necessidade para isso, da expressão realística do tema em si. A pobreza das gurias é igualitária ao asilo. O espírito de resignação e esperança. Tudo certo. A artista ordenou o espaço com as gurias e assim conseguiu harmonia claustral. Outro acerto. Pintou tecnicamente em xadrez lembrando mosaico, usando tonalidades grises tão ricas em valores que o drama aparece sublimado ante o conteúdo plástico da pintura como pintura. Acertadíssimo. (CORONA, 1977, p. 88)



Figura 42 - Alice Soares (1917–2005), *As gurias do asilo*, 1964⁵², óleo sobre tela, 80 x 65 cm.

Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS

Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xcgal/displayimage.php?pid=267&album=search&cat=0&pos=4>

⁵² A datação do quadro provavelmente esteja errada, já que Fernando Corona se refere a ele na sua crítica da exposição de Alice Soares, em 1959, no MARGS.

Em 1962, Fernando Corona escreve sobre o jovem escultor Carlos Tenius, aluno do IBA e seu discípulo. Na crítica, Corona enaltece o talento do escultor, se refere novamente ao processo de ensino e aprendizagem no IBA e os bons resultados alcançados, tomando como exemplo as premiações do artista naquele ano. No texto do crítico, a questão, para ele fundamental, da educação volta à tona; e enfatiza a possibilidade do aluno desenvolver suas obras com liberdade e personalidade.



Figura 43 - Carlos Tenius (1939—), *Batuque*, 1962, ferro, 57 x 25 x 16 cm.

Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS

Fonte: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xccgal/displayimage.php?pid=274&album=search&cat=0&pos=1>



Figura 44 – Escultura de Carlos Tenius, premiada no Salão do Paraná, em 1962.
Álbum nº II de Escultura dos Alunos de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona.
AHIA/UFRGS

Em outra crítica, de 1964, o tema é a exposição de pinturas e gravuras de Antônio Gutierrez e Henrique Fuhro, no ICBNA. Corona intitula a mesma de “*Maçambará*”, nome da cidade natal de Gutierrez. Novamente, elogia a iniciativa do ICBNA em promover artistas gaúchos, e diz que com a mostra “a nossa cidade enriquece seu patrimônio, com valores positivos de futuro certo.” (CORONA, 1977, p. 122)

Sobre Gutierrez, que compareceu com dez pinturas na mostra, Corona afirma que elas contêm humildade e simplicidade. Comenta sobre a técnica utilizada pelo pintor, que pinta com têmpera e em alguns quadros usa a encáustica. Destaca a pesquisa de cores e tonalidades, e a busca da luz tonal geral.

Ao se referir a Henrique Fuhro, assim escreve Fernando Corona:

As gravuras de Henrique Fuhro são cinco. Representam as *Harpías*, límpidas pela apreciável execução técnica, selecionando-o entre os nossos bons gravadores, e violentas e expressivas pela sua agressividade. Não sei por que, ao ver temas semelhantes, aparece ante mim o mundo em que vivemos, este nosso mundo que parece desmoronar. Os temas agressivos derivam meu pensamento a formas ocultas, sempre em guarda, imaginando fantasmas por toda a parte, vendo nos outros aquilo que eles verdadeiramente são, e embora apareçam com caras boazinhas, por um descuido qualquer, fazem-nos uma gracinha ao mostrar as unhas afiadas de suas esqueléticas mãos. As harpias vivem e medram em toda a parte. Henrique Fuhro assim o expressa em suas belas gravuras. (CORONA, 1977, p. 113)



Figura 45 - Henrique Fuhro (1938–2006), *Hárpia*, 1964, litografia, 28x20 cm.

Fonte: <http://www.qbnet.com.br/fuhro/gravura.htm>



Figura 46 - Henrique Fuhro (1938—2006), *Hárpia*, 1963, xilogravura - 18x24 cm.
 Fonte: <http://www.qbnet.com.br/fuhro/gravura.htm>

A partir desta citação, e de sua análise das gravuras de Henrique Fuhro, é possível fazer ligações entre o pensamento de Corona sobre a arte contemporânea, que foi apresentado brevemente neste trabalho. As obras desse artista representariam a decadência do mundo à sua volta e ele foi capaz de traduzir esse sentimento (ou estado das coisas) em sua arte.

Fernando Corona escreve mais de uma vez sobre a escultora Sonia Ebling, formada no IBA, sua ex-aluna, reconhecida internacionalmente. Em 1964, ela estava expondo em Paris, juntamente com grandes mestres como Pablo Picasso, Max Ernst, Jean Harp, entre outros. O crítico traça um breve panorama da trajetória profissional da artista, citando o último trabalho de aula realizado, a escultura *Duas Amigas (Adolescentes)*, que foi encaminhada a I Bienal de São Paulo, incentivada por ele, sendo aceita.

Não é bom tudo isso para um velho professor de artes que não faz mais esculturas para fazer escultores: Lá se vão mais de cinquenta anos de trabalho e trinta deles dedicados com Amor a essa tarefa de cultura artística que não pesa enquanto o coração funciona. [...] Exemplos como os de Sônia Ebling esculpem, no coração da gente, a melhor obra de arte que existe: *vida*. (CORONA, 1977, p. 121)



Figura 47 - Sonia Ebling (1918–2006), *Adolescentes*, 1950, bronze patinado, 78 x 34 x 27 cm.
Registro fotográfico Sérgio Guerini

Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=3351&cd_idioma=28555

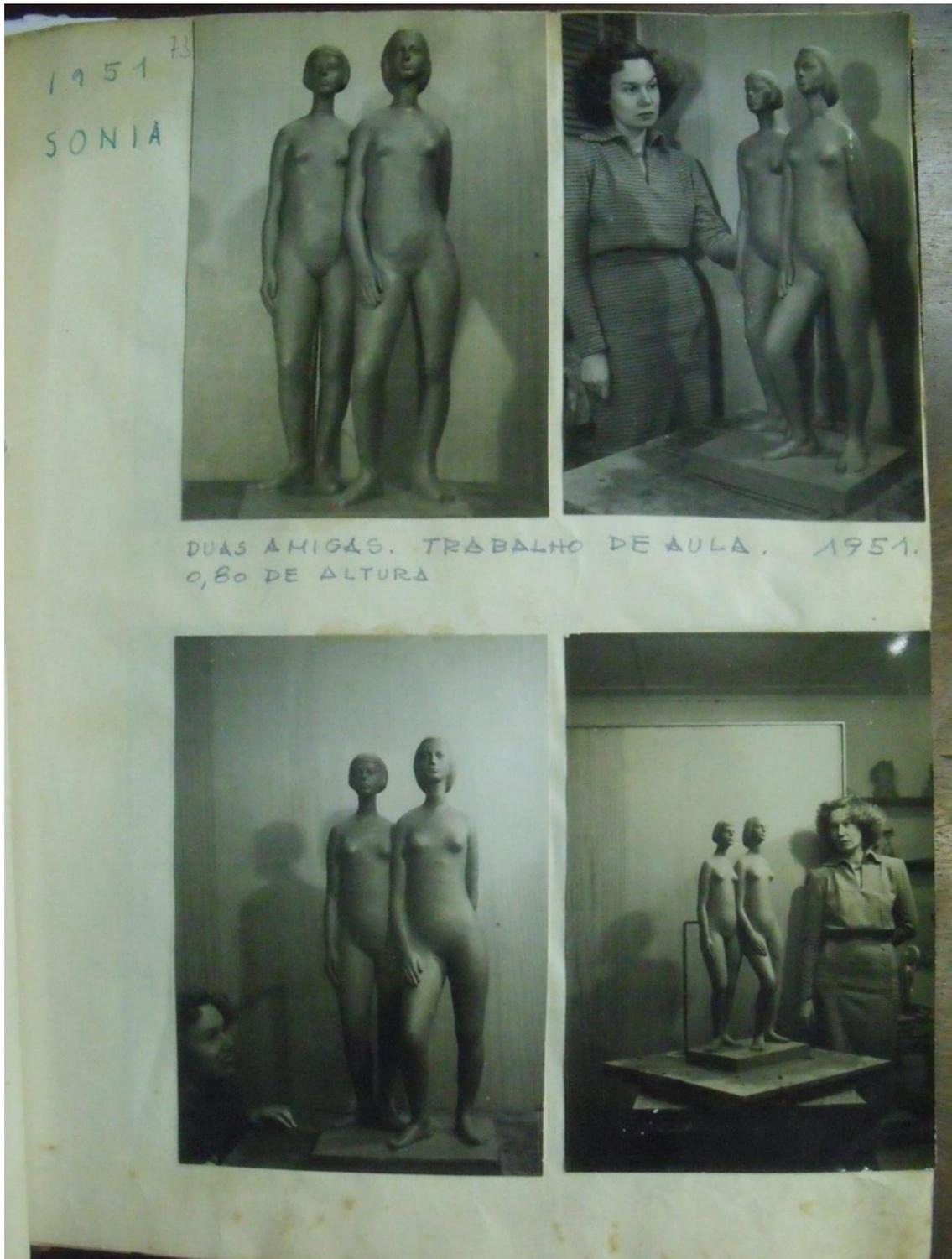


Figura 48 - Fotografias de Sonia Ebling e sua escultura *Duas Amigas* (Adolescentes).
Fonte: Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona.
AHIA/UFRGS

Corona também vai dedicar uma crítica à exposição de Bella Althoff (ex- aluna do curso de escultura do IBA) e Regina Silveira (que estudou pintura com Ado Malagoli), ocorrida em 1964, na Galeria Cândido Portinari, do Instituto Yázigi. Na mostra, Regina exibiu uma *via crucis* e um crucifixo feitos para a capela de um hospital de Bento Gonçalves. Segundo o crítico, Regina gravou os quatorze passos da *via crucis* em madeira, deixando os vazios com golpes das goivas, enquanto as figuras gravadas destacam-se apenas com o encerado da superfície. De acordo com Corona, seria uma técnica nova, de aparente simplicidade, porém com muita expressão dramática, resolvendo as questões de composição, linha e conteúdo.

Regina liberta-se da forma convencional e resolve o problema plástico em primeiro plano, de concepção frontalista. [...] Não conheço no Brasil obra semelhante pela originalidade, e creio mesmo ser esta obra de Regina alguma coisa que honra em alto grau o valor dos nossos artistas. (CORONA, 1977, p. 122)



Figura 49 - Regina Silveira (1939—), *Sem título*, 1964, xilogravura, 37 x 25 cm. Coleção Guita e José Mindlin, Reprodução fotográfica de Lucia Mindlin Loeb, Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=3119&cd_idioma=28555⁵³

⁵³ Não foi possível localizar as obras de Regina Silveira referidas no texto de Fernando Corona, por isso, para ilustrar foi selecionada esta xilogravura, realizada pela artista no mesmo período.

No final do texto, o crítico faz uma espécie de avaliação, elogiando novamente as artistas e dizendo que o RS está de parabéns, pois as mesmas pertencem a um autêntico valor artístico, fruto da Escola de Artes: “Quem ganhou? O patrimônio artístico da nossa terra ficou enriquecido.” (CORONA, 1977, p. 123)

Corona reafirma a importância do ensino da Escola de Artes, que estaria colhendo os frutos de uma semente já iniciada há algum tempo. Ele se refere ao ensino, novamente, como um sistema básico, capaz de proporcionar aos alunos com talento, a capacidade de aprenderem a ver, sentir e criar, tendo como meta a libertação da cópia, possibilitando externar a personalidade do artista, tornando-o livre e capaz de manifestar suas ideias.

Outro artista, sobre o qual Fernando Corona escreve é Ado Malagoli, a partir da exposição realizada em 1966, na Leopoldina Galeria de Arte. Corona considera a pintura de Malagoli como pertencente a uma linhagem de pinturas efetivamente brasileiras e de conteúdo expressivo. Reproduzo abaixo uma longa citação extraída da crítica feita por Corona, pois acredito ser um exemplo muito importante para observar como ele escrevia.

Realmente estamos ante uma exposição de pintura que bem merece estudo e meditação. Análise, inclusive. A pintura atual de Malagoli obriga o espectador a meditar ante sua beleza plástica e ante o patético. A expressão assusta enquanto a pintura em si empolga. A riqueza de tonalidades que o mestre emprega em suas telas, aflora de dentro para fora em belíssimas e ricas harmonias de luz. Parece luz de mistério um tanto dramática, e talvez por isso coerente e apropriada ante ruínas de casarios e miséria humana. Luz de mistério e de poesia encerrando em seu conteúdo uma esperança. A própria penumbra é limpa e transparente, onde o mestre prova seus altos dotes de conhecimentos técnicos. Nesta mostra, Malagoli aparece em toda a sua maturidade, com sábios exemplos pictóricos. O mestre, como os grandes clássicos (não confundam com acadêmicos), inicia um quadro pintando a mancha tonal geral na certeza de achar a luz em cada centímetro quadrado que pinta. Cada obra é por ele acariciada com veladuras que alcançam pouco a pouco a superfície. Parece não existirem pinceladas sobre a tela, e, através deste processo técnico, ele alcança sua finalidade, dando ao espectador a impressão de pintura estratificada. A unidade aparece límpida como obra de joalheiro. Considero a pintura de Malagoli de valor plástico do mais alto quilate. Parece nascida na tela. Creio mesmo que a expressão dramática do patético se transforma em beleza plástica, e nesta simbiose cresce a obra de arte. Nos casarios em ruína, as cores e os tons terrosos aumentam a expressão do drama. O mesmo acontece com o pauperismo das figuras fisicamente destruídas, ósseas, desnudas, macrocéfalas, de olhar profundo implorando pelo amor. Não podemos negar melancolia no conteúdo das telas de Malagoli, assim como reconhecemos que o mestre vendo e sentindo no seu entendimento esse mundo triste, o sublima artisticamente, imprimindo em cada quadro superação pelo bom gosto da composição, harmonia das tonalidades e luz, sempre luz como esperança de otimismo, é a denúncia realista da humanidade que espera. (CORONA, 1977, p. 135-136)



Figura 50 - Ado Malagoli (1906—1994), *A cidade vazia*, 1971, óleo sobre tela, 113 x 107 cm.

Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=4008&st_nome=Malagoli,%20Ado&cd_idioma=28555

A crítica de Corona inicia destacando a qualidade da exposição e a importância de se deter para analisar os quadros. Se refere à técnica e à maturidade do pintor que, como os grandes mestres, consegue encontrar a “luz perfeita”. No texto, novamente aparece o posicionamento do crítico ao atribuir juízo de valor afirmando que ele considera a pintura de Malagoli de alto valor plástico. Corona também retoma a questão do artista que consegue sublimar o mundo em decadência, transformando a realidade a partir da arte, através da composição, da harmonia, e da luz (sinal de esperança de um futuro melhor). Era nisso que Fernando Corona acreditava.

Um dos artistas preferidos de Fernando Corona, Flávio de Carvalho, recebe destaque especial em uma de suas críticas, por ocasião da exposição que inaugurou a Galeria do IAB⁵⁴. O crítico cita o catálogo que diz que com a mostra se pretende: “caracterizar seu propósito de que a mesma venha a ser essencialmente vanguardeira e polêmica”. Ele apoia a iniciativa e afirma que é um bom início de conversa e debate, a exposição com o fabuloso “anjo diabólico”, Quixote das Artes, Flávio de Carvalho.

É isso mesmo, Quixote das Artes, visionário de um mundo interior sem moinhos de vento, dono e senhor de si mesmo como Alonso Quijano, e, como este, acusador destemido da vulgaridade. Retratista do estado anímico dos seres e das coisas que lhe servem de modelo. Usa o entendimento ao realizar as obras de arte, O que os olhos vêem não conta. Os retratos que desenha ou pinta são como radiografias de linhas que se encontram no infinito. Parecem impressões digitais de algum gigante de nervos de aço em constante molejamento ondulatório. Nada lhe importa a linha tida como certa, justamente por falta de expressão, e sim a linha livre, aparentemente espontânea, muito mais exata no estado imponderável dos seres e das coisas. O ser ocupa o espaço, onde em verdade existe a essência. O ser, como as coisas, é apenas objeto que regula o pretexto. Se alguma mensagem existe na obra deste artista singular, coalhado de experiências, ela floresce no entendimento, que é imponderável, onde a essência explode como bomba que marca o pensamento sobre o papel. Ele expressa as idéias que tem sobre as coisas. Não existe vazio em seus desenhos a nanquim. A explosão de linhas retas ocupa o espaço integral, embora objetivamente não o seja. O branco restante não conta. Não é percebido pelo espectador. As figuras e os retratos alcançam tanta importância plástica, no emaranhado das linhas, que o teorema transforma o objeto na mais clara intenção da verdade subjetiva. Ai, nesta espécie de mundo metafísico, ou, com mais propriedade, mundo metapsíquico, colocamos este Quixote das Artes, o anjo diabólico, Flávio de Resende Carvalho. Ele parece viver no infinito, ensimesmado em suave monólogo. Não vê a vida pelo lado de fora. Ao dialogar, seu prazer é fazê-lo através de suas obras, que mais de uma vez provocaram escândalo em aparente revolta contra tudo e contra todos. Pode ser, quem sabe lá, que sua obra de desenho, pintura, arquitetura, pensamento falado ou escrito, tenha presença psicológica com um mundo que desmorona. Nada se pode afirmar e nem ele mesmo o poderia dizer. É uma delícia falar com ele. Sua palavra lembra a dos profetas, sem dúvida a de um asceta. Assis Chateaubriand o chamou de Pintor Maldito. Não concordo. Se ele pinta o que vê no entendimento, seria lógico pensar que não é ele o maldito. (CORONA, 1977, p. 143)

O texto de Corona, nesta crítica especificamente, possui uma linguagem que pode ser considerada mais poética que nas demais; também parece ser mais impressionista, apesar de conter elementos formais. O crítico destaca sobremaneira o artista que, como outros já citados e que foram objeto de críticas de Fernando Corona, consegue expressar suas ideias, sua personalidade, fazendo um retrato subjetivo da realidade.

⁵⁴ A Galeria de Arte do IAB foi fundada em abril de 1966, durante a gestão de Cláudio Araújo. Funcionava na sobreloja da antiga sede do Instituto de Arquitetos do Brasil, na rua Annes Dias, em frente à Praça Dom Feliciano, em Porto Alegre. No dia da inauguração contou com a exposição de pinturas, esculturas e trabalhos de arquitetura de Flávio de Carvalho.



Figura 51 - Flávio de Rezende Carvalho (1899—1973), 1966, nanquin s/ papel.
 Fonte: <http://galeriaespacoiab.blogspot.com.br/p/historico-da-galeria.html>

Por ocasião da morte de José Lutzenberger, em 1969⁵⁵, Corona faz uma breve biografia do artista e fala do seu trabalho, de cunho regionalista, que pela sua qualidade, pode ser considerado universal.

Seu maior prazer era interpretar usos e costumes dos nosso pagos, que ele tanto amou. A vida gauchesca o empolgava pelo seu ineditismo, para ele até então desconhecido. Estudou e observou a vida campeira do nosso Estado, desenhando a bico de pena, com requintado sabor decorativo, dezenas de flagrantes cotidianos de gaúchos, colonos e caixeiros viajantes. (CORONA, 1977, p. 159)

⁵⁵ Lutzenberger nasceu em Altoetting, na Baviera, Alemanha, em 1882. Embora tenha nascido no exterior, foi considerado aqui como “artista gaúcho” por ter se radicado no RS e por ter desenvolvido seu trabalho no estado.



Figura 52- José Lutzenberger (1882—1951), *O Gaúcho antigo*, bico de pena.
 Fonte: reprodução no texto de Fernando Corona, *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 31/05/1969, p. 3.

Sobre o debate em torno da escultura do *Negrinho do Pastoreio* de Vasco Prado, em Alegrete, executada para homenagear Rui Ramos e inaugurada em 1969, Corona escreve que é possível entender porque uma obra assim pode provocar controvérsias e até repulsa, considerando isso normal. Ele defende o escultor, afirmando que Vasco Prado é um artista culto e consagrado nacionalmente, e que ele é criador de uma nova estética, que busca na deformação “uma nova proporção de grandeza, uma nova dimensão do monumental”. (CORONA, 1977, p. 175)



Figura 53 – Vasco Prado (1914—1998), *Negrinho do pastoreio*, escultura. Parque Rui Ramos, Alegrete (RS)
Cartão postal, coleção privada.

Francisco Stockinger é outro escultor que foi objeto de uma crítica de Fernando Corona, devido à sua exposição na Galeria Yázigi, em agosto de 1969. No texto, Corona discorre sobre a atividade e o papel do escultor e demonstra mais uma vez o seu interesse pelo processo de criação de uma obra de arte:

Ser escultor é sentir nos dedos a forma a ser lançada ao espaço. É esculpir a ideia que se tem do objeto. É demonstrar que a base da estética está na ideia, e esta, ao ser desenvolvida, afasta-se da cópia do objeto para se transformar [sic] em beleza. Idéia estética de beleza plástica, eis o conceito essencial da obra de arte. Mas, para que uma escultura seja obra de arte, além da forma que deverá ter a ideia que se tem do objeto, deverá incubar e transmitir uma expressão. Ela deverá comunicar um sentido de vida a ser expressado em três dimensões, como que a respirar. Ainda mais, ela será completa quando a técnica artesanal não denunciar lirismo ou artificialismo superficial. Deverá ter muito interior e nascer de dentro para fora. Para ser original e deformada com uma nova proposição de harmonia, como resultado de lentos estudos estéticos. A deformação lembra inteligência enquanto a desproporção lembra ignorância. Ser escultor, enfim, é dar vida à matéria inerte. É criar e não copiar. (CORONA, 1977, p. 176)

E ao se referir às obras de Stockinger, assim escreve:

Vejo na escultura de Stockinger um desejo íntimo, sem propósito, instintivo, que, conhecendo-o, descobriremos seu auto-retrato tal é a constante exaltação de vida que imprime em suas obras. Busca no apogeu o ideal que espera. Para descansar da luta. Entra em miragem lunar e brinca de cinzel e martelo corando o branco mármore com fúria. Deixa na superfície montículos de areia e crateras ainda misteriosas que desafiam a ciência. Os mármore polidos do nosso artista giram sobre esferas dando-nos a ilusão cósmica na mais requintada estética da forma. (CORONA, 1977, p. 176)

Nas duas críticas mencionadas acima, Corona enfatiza a questão da necessidade da deformação, e não a simples reprodução da realidade, que como vimos era algo que ele defendia na arte.



Figura 54 - Francisco Stockinger (1919—2009), *Paisagem lunar*, 1968, mármore, 92 x 43 x 14 cm.
 Coleção Milton Mattos,
 Registro fotográfico Romulo Fialdini
 Fonte:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=1820&cd_idioma=28555

Por fim, retomo a crítica feita por Fernando Corona, por ocasião do 1º Salão de Artes Visuais, realizado em 1970. Ele inicia o texto dando parabéns ao reitor da UFRGS, Prof. Eduardo Zácara Faraco. Cita que “apesar do brilhantismo dos salões anteriores que lentamente enriqueceram o nosso patrimônio artístico”, tanto os organizadores como os júris, atuavam gratuitamente, lutando com amor e sem recursos; os prêmios não pagavam nem o valor das obras e muitas vezes, nem o material empregado pelo artista. Corona parabeniza o dinamismo “evidente” do 1º Salão e a “magnífica instalação tubular que por si só é uma monumental escultura onde o visitante penetra em função de sua estrutura. A luz é racional e se projeta sobre os trabalhos expostos em limpos pedestais brancos e placas de eucatex neutro. (CORONA, 1977, p. 178)

Quando ainda os nossos salões oficiais eram estupidamente acadêmicos e tardios não faltou nunca o comprometimento de algum artista do centro e norte do país com ideias mais arejadas que as nossas. A juventude os admirava à espera do dia em que iniciaria a expressão de suas ideias. Muitas vezes fiquei sozinho defendendo e justificando o princípio de que a arte é a

expressão do clima espiritual e social de cada época. O passado é para os museus. Nada de fórmulas escolásticas como um fim. Apenas saber ver para entrar em libertação. Convencido assim o entendimento, era preciso pensar na forma espacial que é infinita. Era a invenção de novas formas estéticas incubadas na metafísica do mundo atual para expressar o clima espiritual e social do momento. [...] O importante era conseguir o retrato de uma certa parte da humanidade em decadência. [...] Sei apenas que vivemos num mundo que nada tem de pacífico e a qualquer momento pode por desgraça desmoronar, ou quem sabe desagregar. Ao voltarem os valores românticos, que sempre se sucedem, haverá paz, poesia e música, arquitetura e artes plásticas, convivendo num mundo melhor. O academicismo morreu há muito tempo, como a seguir morreram o impressionismo e os modismos posteriores. Também morrerá a arte do presente entrando agora na seara do deboche, malgrado a coragem de críticos e autores. Parece arte inventada pelos *hippies*. Entre tanta baboseira existe arte que se salva. É aquela que parte da geometria e da eletrônica. Parte da arte atual se desenvolve entre a ciência espacial, a metafísica e a essência da vida. É a miragem cósmica e cerebral onde só o indivíduo de per si pode sentir emoções singulares e possíveis de serem transmitidas ao espectador através de suas obras. Seria bom entender que não é nada fácil julgá-las. Não existe modelo para as comparar. Entra aí o verbo gostar. (CORONA, 1977, p. 178-179)

Nesta crítica, Corona destaca mais uma vez a sua convicção de que não há mais espaço para a arte acadêmica, e também a situação de sua contemporaneidade, de um mundo em decadência. Porém, como já havia afirmado em outros momentos, ele acredita na volta dos valores românticos, ao morrer a arte do presente, que ele considera, na sua maior parte, uma “baboseira”, com exceção da arte que lança mão da geometria e da eletrônica. Entretanto, o aspecto que considero mais importante nesta crítica é quando o autor apresenta a dificuldade em julgar essas obras contemporâneas, já que não existem modelos para comparação, sendo, por isso, importante o gosto, ou seja, o julgamento a partir do gosto; o ponto inicial para o exercício da crítica de arte, pelo menos para Fernando Corona.



Figura 55 – Nota de jornal onde consta a premiação do 1º Salão de Artes Visuais
 Fonte: *Correio do Povo*, 30/08/1970.

3.3 SUA RELAÇÃO COM A CRÍTICA DE ARTE

Como alguém se torna crítico de arte? E mais: uma vez o crítico estabelecido, lido, reconhecido, celebrado, temido, exposto ele próprio à crítica de seus pares, que sinais da sua própria história, de seu tornar-se crítico, conserva o texto que produz? (DAMISCH, 1997, p. 251)

3.3.1 Sobre a crítica de arte e sua repercussão pública

Pelos exemplos mostrados acima, percebe-se que Fernando Corona não faz uma crítica que seja de fácil definição ou enquadramento. Algumas vezes, seu texto é formalista, ao analisar detalhes da obra, sua composição, cores, etc. Em outras, sobressai o aspecto subjetivo, tornando a sua crítica um tanto impressionista. De qualquer forma, me parece que o aspecto contextual, histórico, é o que predomina em seus textos. Corona tem uma capacidade visível de analisar dados históricos e sociais; possui um grande conhecimento da História da Arte; estabelece relações com o passado histórico; e também com o presente, ao se referir ao contexto artístico e cultural local. Ele considera as obras de arte como algo “vivo”, cheio de personalidade e emoção, não como algo inerte. Sua formação humanística, autodidata, não meramente técnica, incentiva o uso da experiência. Outro aspecto importante é a sua relação com os artistas e alunos; a posição exercida como professor e educador; a troca de conhecimentos e experiências com jovens discípulos, fazendo com que sua crítica não seja deslocada. Ele fala sobre uma realidade que vivencia, conhece, e da qual participa. Corona parece utilizar a crítica como uma forma de expressão; responde primeiramente as perguntas que faz para si, e com isso, também as dos outros.

Mas como definir a crítica de arte de Fernando Corona? Tentando apontar alguns aspectos que podem nos auxiliar na compreensão da dimensão da sua crítica, pretendo trazer aqui alguns momentos importantes na constituição deste campo. Primeiramente, é preciso dizer que não há um consenso ou uma definição clara sobre o que é a crítica de arte. No decorrer da história, vários e diversos foram os posicionamentos a respeito do tema.

Vou começar pela origem do termo “crítica”, a partir do verbo grego *krinô*, que pode ser entendido como a arte de separar, distinguir, colocar em questão (em crise) ou julgar. Consiste em examinar algo racionalmente, para avaliá-lo e determinar o

seu valor. Para André Richard (1988, p. 1-2): “[...] a crítica de arte, por mais inadequada que seja, responde a uma necessidade de compreender o fenômeno artístico e a um desejo de compartilhar o julgamento que se emite sobre as obras.” A sua função seria ingrata, segundo o autor, pois o crítico deve decidir sobre o valor das obras logo após tê-las visto, escolher e rejeitar, de acordo com certa inspiração, que geralmente não pode ser captada com precisão.

Para Giulio Carlo Argan (1988), a crítica de arte na cultura moderna é uma disciplina que tem como objetivo a interpretação e avaliação das obras artísticas, a partir de metodologias, terminologia e linguagem próprias. Conforme o autor, as obras de arte sempre foram objeto de juízos de valor, desenvolvendo-se desde a Antiguidade, uma vasta literatura sobre o tema. Porém, foi só a partir do século XVIII, com o Iluminismo que a literatura sobre a arte tornou-se uma disciplina crítica. Portanto, o surgimento da crítica de arte foi uma necessidade e, por isso, ela não pode ser considerada uma atividade secundária. Na sua origem, a crítica desempenharia uma função mediadora entre os artistas e o público e, neste caso, forneceria uma interpretação “justa” e até mesmo científica das obras de arte, válida para todos (universalidade). Assim, a crítica, percebendo as características distintivas das obras de arte, reassocia o que é particular a uma “ideia global de arte”.⁵⁶ De certa maneira, é isso que Fernando Corona faz em suas críticas, que apresentam essa característica de mediação entre as obras de arte (e os artistas) e o público, sempre valorizando as particularidades que as tornam universais.

Gerd Bornheim (2000), pelo seu lado, enfatiza que a crítica é uma manifestação fundamentalmente histórica; por mais que seus discursos possam parecer definitivos, ela tem o seu começo e o seu fim. Hubert Damisch (1997, p. 254-255) também reconhece a dimensão histórica da crítica.

⁵⁶ Definidor de regras claras e precisas sobre a crítica de arte, o filósofo Immanuel Kant, em sua obra *Crítica da faculdade do juízo* (1993), publicada originalmente em 1790, definiu os termos da experiência estética moderna, com suas noções (nem sempre compreendidas) sobre o belo, o gosto, e o julgamento. A questão mais delicada em Kant é a relação entre um juízo que é subjetivo e que aspira ser, paradoxalmente, universal. Luiz Camillo Osório (2005) defendendo o filósofo, afirma que essa universalidade não é imposta por sua certeza, mas por sua singularidade, ou seja, essa pretensão em ser universal, permite negociações de novos sentidos, abrindo-se aos outros e à diferença e, ao mesmo tempo, gerando um espaço comum. “A crítica de arte deixa de ser tomada no sentido normatizador que determinava o modo de ser das obras, e passa a ser um esforço reflexivo que busca qualificar uma experiência singular do mundo.” (OSÓRIO, 2005, p. 24). Este autor vê em Kant uma possível atualidade, defendendo a crítica e o ajuizamento como necessários, na medida em que não há mais certezas sobre o que é arte. Acredito que a crítica e o juízo de valor são ainda necessários, porém exercidos a partir de outros critérios, não mais os propostos por Kant. A pretensão à universalidade também pode (e deve) ser questionada.

Em primeiro lugar, todo trabalho crítico de alguma amplitude reveste necessariamente a forma de um percurso que se desenvolve no tempo e pertence a uma história no mínimo pessoal: ou seja, através de uma sequência mais ou menos consequente de aproximações, de variações e derivas, de tentativas e erros, algo, de fato, como uma aprendizagem em público, e que deve buscar se inscrever, sob um ou outro aspecto, no texto crítico ou em sua margem, sob a espécie – ainda que recalcada, ou reduzida a algumas migalhas – de um relato.

Fernando Corona, na apresentação de seu livro, *Caminhada nas artes (1940-76)*, procura humildemente definir as suas críticas, deixando clara a sua relação com a história, o momento e o local em que escreve. Além disso, ele nos informa que suas ideias, as quais procura transmitir em seus escritos, provém de sua trajetória pessoal, do seu percurso como educador.

São idéias de um velho professor de escultura e arquitetura que durante trinta anos lecionou no antigo Instituto de Belas Artes, do Rio Grande do Sul (hoje Instituto de artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Estas ideias, escritas durante tantos anos, formam uma espécie de crítica construtiva, possivelmente emocional, ante o movimento artístico da nossa cidade e alhures, nas várias viagens que fizemos pelo Brasil e pela Europa, visitando escolas e museus, sempre com o espírito preparado para o aperfeiçoamento do estudo. (CORONA, 1977, p. 9)

Corona tem consciência de que suas críticas têm um papel “construtivo”, formador, e de que são dotadas de um caráter emocional, a partir do momento em que ele escolhe sobre o quê e sobre quem vai escrever, dando ênfase a artistas locais, muito embora conhecendo a realidade artística nacional e até internacional. O “nosso” Corona, parece não ficar preso a nenhuma teoria; em sua trajetória como artista, professor, intelectual, ele vai mudando e atualizando os seus critérios de percepção e compreensão das obras de arte, procurando ficar em sintonia com as inovações reconhecidas no campo da arte. Em suas palavras:

Gosto da arte contemporânea, figurativa ou não, pela força criadora que encerra, arte que parece de loucos. E quem sabe? Não parece que o nosso mundo marcha para um caos? Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo. Se eu tivesse 20 anos estaria pintando ou esculpindo com essa mocidade que faz o que bem entende, caminho seguro para a libertação de si mesmo. (CORONA, 1977, p. 80)

Através dos exemplos apresentados anteriormente, suas críticas parecem ter uma dimensão pedagógica e funcionariam como mediadoras entre os artistas e público. Por isso, creio ser importante recuperar alguns dados sobre o pioneiro da crítica de arte profissional: Denis Diderot. Ele pode ser considerado, de acordo com

Marc Jimenez (1999, p. 107), o fundador de um gênero literário novo: “a crítica de arte em sua forma moderna”, provocando uma “guinada” no domínio da crítica de arte e da estética. Conforme o autor, Diderot, como crítico de arte, é um profissional que julga seus contemporâneos; utiliza critérios pessoais e firmes que não se limitam à descrição; sua crítica tem uma função pedagógica que consiste em instruir, ampliar a audiência (o interesse da crítica é a educação dos nobres influenciando a aquisição das obras). “O julgamento e a avaliação definem as condições da experiência estética: devem eles provocar, suscitar reações no leitor, assim como a pintura deve tocar, surpreender, indignar, fazer estremecer, chorar, fremir, precisa Diderot.” (JIMENEZ, 1999, p. 108). Ele observa ainda que na definição de crítica de arte de Diderot já havia espaço de liberdade para provocar a discussão, bastante próximo ao sentido atual da crítica, ou seja, reconhecer que outros também têm o direito de criticar, concordando ou não. Para Richard (1988), Diderot foi o primeiro mestre da crítica de arte; ao escrever sobre as obras, apoiou-se sobre documentos, visitou galerias, frequentou ateliês e instruiu-se junto aos artistas. Conforme o autor: “[...] por sua curiosidade pela invenção original, por seu conhecimento dos problemas técnicos, e também por sua violência e estilo expressivo, Diderot anuncia Baudelaire.” (RICHARD, 1988, p. 57).

A semelhança da crítica de Fernando Corona com Diderot, também está presente, portanto, nesta manifestação da possibilidade de acatar outras opiniões, de provocar discussões; na sua curiosidade aguçada, sua inquietude e constante busca de aperfeiçoamento, além do conhecimento técnico e teórico que ele dispunha. Ao comentar o 1º Salão Pan-Americano de Arte, realizado em 1958, Corona assim se expressa:

Não tenciono fazer crítica das obras expostas, embora sinta esse desejo. Nestes rabiscos limito-me apenas a esclarecer pontos de vista da minha formação estética que não sei se andaré errada. A crítica indígena escreveu pouco e limitou-se mais a noticiar que aprofundar-se no assunto. Creio que um certame desta espécie mereceria um exame amplo, sereno, consciente e claro, tal é a heterogeneidade das obras em exposição, mesmo porque o povo precisa de orientadores esclarecidos, neste caso os críticos, e melhor seriam os filósofos. (CORONA, 1977, p. 78)

Nesta pequena, porém importante, citação, Corona se refere a alguns elementos fundamentais para a nossa análise e que podem ajudar a definir o papel do crítico de arte. Por exemplo, ao afirmar que sente vontade de escrever críticas sobre as obras expostas no salão, embora não o faça, destacando que a sua análise

se dá a partir de sua formação estética, que ele não considera a única certa. Porém, ao fundamentar suas críticas a partir de uma concepção sua sobre a arte, ele certamente está fazendo crítica de arte. Ao mesmo tempo, Corona está criticando a crítica de arte do centro do país (que ele chama de indígena) que não se dedica a aprofundar seus escritos nas realizações artísticas ou eventos que ocorrem fora daquele espaço. A condição periférica do nosso estado, segundo Corona, não significa que não exista aqui um movimento artístico em evidência, que mereça a atenção. Fernando Corona se refere ao crítico como alguém “esclarecido” que teria a função de orientar o povo, diante das inúmeras e heterogêneas obras expostas, proporcionando a este uma melhor compreensão e entendimento da arte.

Ao valorizar a subjetividade da crítica e sua relação com a sociedade de seu tempo, a crítica de Fernando Corona também se aproxima do chamado “crítico da modernidade”, Charles Baudelaire, que escreveu em outro momento, onde a arte já estava institucionalizada e o estatuto do artista também havia mudado. Numa época em que a heterogeneidade era a regra, ele tomou o sentimento do artista que se expressa na obra de arte (e também do crítico em relação a ela), como argumentos para suas críticas, as quais são parciais e políticas, assim como seus fundamentos em relação à arte, e, embora seus escritos estejam carregados de ambiguidades, ainda preservam um sentido normativo.

Em sua crítica, que constituía a própria ideia de modernidade, feita com questionamentos e exercício teórico, é possível encontrar a percepção contraditória da vida moderna e a disposição para acatar a instabilidade do presente através da noção de experiência (SALZSTEIN, 2006). Ao produzir crítica num momento de mudanças e crise, ele mostrou, de alguma maneira, que os valores superiores e universais já não se impunham mais. Também aqui, parece haver uma aproximação com Fernando Corona, que escrevia sobre artistas locais, com critérios geralmente subjetivos, porém procurava sempre atualizar-se, sendo simpático às novidades e, muitas vezes, discursando favoravelmente a elas. Embora Corona acreditasse que através da obra de arte autóctone e original, poderia se alcançar a universalidade, em 1963, após a visita a VII Bienal de São Paulo com os alunos da Escola de Belas Artes, escreve:

Não sei se todos sabem que as bienais de arte são certames onde as experiências plásticas mais avançadas são expostas como vanguarda da transformação por que passa a arte de tempo em tempo. [...] Que mensagem

nos comunicam os artistas de todo o mundo, ora expondo suas obras na VII Bienal de São Paulo? A última palavra está com o abstracionismo informal, onde manchas coloridas ocupam os espaços, sem sabermos se representam crateras ou abismos, ou mesmo paisagem sideral, ou, quem sabe lá, o nada. Que fica então? Não saberia responder, pois acontece que também gosto da arte moderna, esta nossa contemporânea, esplêndida em sua beleza plástica, em que o pensamento humano se diverte em mundos desconhecidos banhados de luz e de harmonia. (CORONA, 1977, p. 110-111)

Contemporâneo de Fernando Corona, Clement Greenberg foi um dos críticos mais influentes do século XX e protagonista no cenário artístico norte americano do pós-guerra, que (re)definiu os princípios da estética modernista e deslocou a atenção da arte europeia para a arte produzida nos Estados Unidos da América. Greenberg - assim como Mário Pedrosa, no Brasil - faz parte de uma crítica comprometida, ligada ao artista ou determinadas realizações artísticas. As opiniões de Greenberg, e também, no meu entender, as de Corona, se deixavam levar pelo juízo do gosto, à maneira de Kant, e seus argumentos também se aproximaram de Diderot, ao deixar claros os princípios artísticos nos quais eles acreditavam e os critérios de julgamento utilizados. Para Greenberg, o juízo estético é emitido pela experiência e a reflexão sobre a experiência tem a ver com o gosto, involuntário, intuitivo, que ele define como “a faculdade de apreciar a arte”. Em suas palavras:

[...] a experiência estética consiste em julgar, em criar juízos de gosto; consiste em gostar ou não gostar, ter ou deixar de ter satisfação em graus variados. Uma intuição estética não apenas coincide com um veredicto do gosto, não lhe é apenas consubstancial: ela significa um veredicto do gosto. (GREENBERG, 2013, p. 127)

Conforme o autor, o gosto pode ser educado através do olhar; ver as obras tantas vezes quanto possível educa o olhar e isso, no meu entender, é uma afirmação (quase um conselho) que devemos levar em consideração seriamente ao nos propormos a falar sobre obras de arte. Greenberg (1997) também apostava numa crítica a partir da intuição, da experiência, sem a utilização, pelo menos conscientemente, de regras claras.

Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os juízos estéticos não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios, regras ou preceitos. Esses princípios qualitativos ou normas sem dúvida estão presentes em operações subliminares; do contrário, os juízos estéticos seriam puramente subjetivos, e a prova de que não o são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo, formando um consenso. No entanto, esses princípios qualitativos objetivos, como tais, permanecem ocultos à consciência discursiva; não podem ser definidos ou explicitados. Essa é a razão pela qual, no julgamento da arte, não é possível manter algo

como uma posição ou um ponto de vista. Uma posição, um ponto de vista, dependem de critérios qualitativos definíveis ou explicitáveis, e toda a experiência da arte mostra que isso não existe. (GREENBERG, 1977, p. 117)

Este parece ser um procedimento seguido por Fernando Corona, pois seus comentários, arrisco-me a afirmar, partem de uma intuição, de um interesse, mantendo o objetivo de educar o gosto, de formar público, deixando, em alguns momentos, explícitos os princípios em que ele acreditava, e em outros, apenas subliminarmente. Assim, como Greenberg, Corona escrevia sobre o que lhe interessava, desconsiderando algumas formas de arte em seus comentários. Também convivia intensamente com inúmeros artistas, em sua grande maioria jovens alunos e ex-alunos, os quais, ao despertarem a sua atenção, incentivava e apoiava. Esta passagem de uma das crônicas de Corona ilustra o que estou afirmando: “Às vezes encontro um amigo leitor dos meus rabiscos e me interroga: ‘Corona, por que você não escreve mais seguido?’ ‘Porque muito amo a minha liberdade’, respondo. Escrevo quando quero se o assunto me agrada.” (CORONA, 1977, p. 112).

3.3.2 Crítico de arte/historiador da arte

Como vimos anteriormente, Fernando Corona não se considerava crítico de arte, nem historiador da arte, porém, na análise dos seus textos, percebe-se como muitas vezes, ou quase sempre, essas disciplinas parecem andar juntas. Na argumentação de Corona, nos seus “juízos”, há uma relevante carga de conhecimento da arte e da História da Arte, o que aparece de forma clara em seus discursos. Corona escreve a partir da sua experiência pessoal e de sua trajetória como artista e professor, e também, a partir de uma perspectiva histórica, vinculado à sociedade da qual participa e à época em que vive. Ele se esforça para compreender a arte contemporânea, mesmo não concordando com algumas de suas realizações.

Argan (1988, p. 142) argumenta que: “[...] o carácter artístico da obra não é diferente da sua historicidade e que o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte”. Lionello Venturi (2007) também trata das relações entre história da arte e crítica de arte e os limites tênues de suas fronteiras. Tomando como exemplo o caso francês,

o autor afirma que se costuma denominar de críticos de arte aos que escrevem em jornais sobre as exposições e de historiadores aos que escrevem sobre arte antiga. Para ele, essa distinção induz os críticos a ignorarem a história e os historiadores a carecerem de crítica: “[...] um crítico que julga uma obra de arte sem fazer a sua história, julga sem compreender.” (VENTURI, 2007, p. 27). De acordo com Venturi, o erro mais grave que colocou a história da arte nas condições atuais (no seu entender, reduzida à crônica, sem unidade) foi a cisão entre a história da arte e a crítica de arte. “História e crítica de arte convergem, portanto, para aquela compreensão da obra de arte que não acontece sem o conhecimento das condições em que surgiu e que não é compreensão se não for juízo.” (VENTURI, 2007, p. 28). No entanto, seria preciso especificar sobre que tipo de história da arte Venturi está se referindo, pois é possível, e existem historiadores, que escrevem uma história da arte crítica, como por exemplo, a desenvolvida por Carl Einstein⁵⁷.

Concordo que não pode haver uma história da arte que não seja crítica e uma crítica de arte sem a presença da história, porém, acredito que há algumas especificidades que diferenciam a história da arte e a crítica de arte, as quais passam pela dimensão temporal do objeto da escrita (se é atual, ou se pertence ao passado), mas também por questões metodológicas próprias. Mesmo assim, penso que no trabalho do historiador, assim como do crítico, mais do que o método, o que importa é a capacidade de intuição, de imaginação; o crítico de arte e o historiador da arte devem proporcionar condições para que o tema, o assunto e o objeto, sejam problematizados, discutidos, colocados em questionamento. Ciente de que não existem conclusões e afirmações definitivas, creio que tanto o historiador como o crítico não devem desconsiderar todo o contexto que envolve uma determinada obra ou um artista, ou seja, o seu aspecto histórico, e também, não podem apresentá-los

⁵⁷ Didi-Huberman (2003) recupera a obra do historiador da arte e crítico, Carl Einstein (1885-1940), que tentou desenvolver uma crítica não kantiana, revogando a categoria estética da beleza, qualificando-a como “burocracia das emoções” e comparando os critérios do belo com uma “idolatria simplória”, “metafísica podre”, “jogo de feticistas em falência”. Sua teoria é capaz de descobrir, nas obras de arte, não o que está “destinado a agradar a sensibilidade”, mas o que faz delas um “conhecimento” fundamental, numa espécie de antropologia filosófica. Para Didi-Huberman (2003), era das próprias obras de arte que Einstein exigia o impossível. Julgá-las através da categoria estética da beleza seria recusar-se a afrontá-la; seria criar um “miserável lugar comum”, normal, “covarde”. O ponto de vista estritamente estético fracassa ao isolar a obra do “conjunto da história” (fator extrínseco) e de seus procedimentos próprios (fator intrínseco). Para Einstein, o ponto de vista etnológico seria o único capaz de ressuscitar a experiência estética, onde a obra não seria mais considerada um fim em si, mas uma força viva e mágica. Einstein propõe que se pratique a história da arte contra os modelos positivista, evolucionista e teleológico: “uma compreensão genealógica, capaz de interrogar-se, sobre as condições de geração das obras e sobre o ritmo de suas destruições, de suas sobrevivências, de seus anacronismos, de suas regressões, de suas revoluções ou insurreições [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 33).

sem um procedimento, de alguma forma crítico. Não é porque algo está no passado, que é absolutamente verdadeiro e impossível de ser criticado.

Mais uma vez aparece uma semelhança com os escritos de Corona, pois ele mesmo afirmou que: “Em arte existem muitas e variadas verdades” (CORONA, 1977, p. 118), mostrando que, enquanto crítico, sabia que o seu comentário (positivo ou negativo) era apenas a sua interpretação, e que podiam existir várias outras possíveis.

No meu entender, só é possível compreender uma obra de arte se estivermos predispostos a considerá-la como tal; e não vejo possibilidade de emitir qualquer opinião, reflexão ou crítica sobre ela (ou simplesmente comentá-la), sem estar envolvido sensível e emocionalmente, o minimamente possível. Ou seja, ainda acredito que determinada obra de arte deve despertar algo em nós, algum sentimento, mesmo que não saibamos exatamente qual. A partir disso, e do conhecimento teórico do profissional, será possível determinar o valor estético de determinada obra de arte, se a vincularmos à história e ao contexto em que ela foi produzida. A crítica de arte tem, assim, uma finalidade mais ampla, do que simplesmente atribuir um juízo de valor, embora isso ainda esteja em seu âmago. Por isso, concordo com Lorenzo Mammi (2012, p. 27-28), quando ele afirma que:

A avaliação crítica é deslocada, mas não abolida, nem se transfere para um campo estritamente filosófico, onde a obra se torna mero exemplo ou exercício. A interseção entre vários níveis de operação (escolha do material, manipulação, montagem, apresentação) é hoje mais intrincada. A autonomia da arte perdeu força, a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos – teórico, ético, estético. Mas não fomos eximidos de emitir juízos. Mais uma vez, a meu ver, é a partir de uma perspectiva histórica, e não de uma simples posição conceitual, que poderemos moldar novos instrumentos para a leitura da arte contemporânea e continuar fazendo aquilo que, afinal, é o que mais interessa: atribuir valor estético a obras singulares.

A crítica de arte exercida por Fernando Corona apresenta esta característica muito importante que é de estar vinculada a um determinado momento histórico, cultural, social, e por que não, geográfico. O Corona crítico emite juízos e atribui valores às obras, como vimos em seus textos, mas não perde de vista a dimensão histórica da crítica. Os conceitos e teorias que ele usa, existem certamente, mas não são o centro, o âmago de suas críticas. É a convivência em um determinado meio (entre jovens estudantes e também artistas consagrados), é a experiência de vida, o

conhecimento artístico e histórico acumulado, que mais aparece nas análises que faz de artistas, obras, ou exposições.

3.3.3 Um artista crítico

Glória Ferreira (2006a) destaca a presença decisiva dos artistas no debate crítico a partir dos anos 60/70, passando a atuar de modo mais ativo no circuito de arte e produzindo reflexões teóricas sobre o seu trabalho e a sua produção. “A tomada da palavra pelo artista significa o seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito.” (FERREIRA, 2006a, p. 10). A autora comenta os acirrados debates ocorridos na esfera da crítica que transformaram a sua atuação, valorizando o papel do crítico (e também do curador) atualizando os critérios de avaliação e o entrecruzamento da crítica com a teoria da arte, a história e a estética. Haveria um deslocamento da análise formal, estilista, ou puramente estética, para uma compreensão mais intuitiva da arte. A participação dos artistas se dá de várias maneiras: críticas em jornais e revistas, em catálogos de outros artistas, em ensaios, ou ainda, em textos ficcionais ou poéticos. Seus escritos não estão somente calcados no julgamento do gosto, mas constituem mais uma atitude de testemunho, de diálogo e de reflexões teóricas (FERREIRA, 2006a).

Hoje, ouvimos frequentemente, de diversas fontes, a informação de que não há mais crítica sobre artes plásticas nos jornais e periódicos de grande circulação que não são especializados na área. Quando existem, são contribuições eventuais e limitam-se a ser comentários descritivos ou textos de apresentação de artistas, trabalhos e exposições, sem uma tomada de posição efetivamente crítica. No Rio Grande do Sul, pelo menos desde a década de 1980, não temos mais escritos regulares sobre artes plásticas em jornais. Aldo Obino (apud GOLIN, 2002, p. 39-40) comentava que: “Quase não há mais espaço para música ou artes plásticas, mas tem o noticiário ilustrado por fotografias. [...] A crítica está sumindo. O crítico é demais dentro de uma redação; na verdade, um entrevistador pode fazer muita coisa.”

Luiz Camillo Osório (2005) aponta o encolhimento da crítica jornalística nas últimas décadas, porém, argumenta que a redução do espaço nos jornais não significa um desaparecimento da crítica, mas a transformação da sua escrita e a

maneira de dialogar com o público. Para Osório (2005), assim como para Glória Ferreira (2006a, 2006b, 2009) e Mônica Zielinsky (2009b), a presença dos artistas nas universidades seria um dos fatores que aproximam a criação da crítica, não ocorrendo, portanto, um afastamento. Existe hoje uma intensa discussão sobre arte com autores qualificados atuando em museus, curadorias de exposições, universidades, e inclusive, na imprensa, embora em menor intensidade que, por exemplo, na década de 1960, onde delimito o meu estudo.

Guy Amado (2006) faz o mesmo diagnóstico em relação à diminuição do espaço da crítica em artes plásticas no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1990 e destaca a restrição da escrita sobre arte a segmentos específicos, como a confecção de textos para exposições pelos curadores. O autor questiona a forma como esses escritos são produzidos, já que são, geralmente, não mais que apresentações das obras e artistas; e se haveria de fato algum teor “crítico” possível nesse formato, uma vez que estão comprometidos com essas instituições. Para ele, não será ali que uma crítica de arte isenta poderá se desenvolver livremente. Eu me pergunto se há a possibilidade de fazer críticas isentas? No meu entender não há como fazer história, história da arte, ou crítica de arte, com imparcialidade. A partir do momento em que o historiador escolhe seu objeto de estudo, já não há mais isenção; o mesmo acontece com o crítico, ao escolher escrever sobre um determinado artista, obra ou exposição. Porém, de acordo com Sônia Salzstein (2006), é possível “estar dentro” e exercer a crítica a partir das instituições, o que considera positivo, pois pode permitir o conhecimento de uma dada situação e possibilitar a instrumentalização para possíveis mudanças. Para ela: [...] “a condição primeira de possibilidade para que o exercício crítico aspire a alguma eficácia demonstra-se, de fato, esse ‘estar dentro’.” (SALZSTEIN, 2006, p. 231)

De alguma maneira, Fernando Corona, também escrevia “de dentro” da academia, por isso, podemos pensar que a posição que ele ocupava e o prestígio que ele havia adquirido junto à comunidade acadêmica e também na sociedade local, era justamente o que lhe permitia escrever sobre arte com conhecimento, habilidade e competência. Isso pode ter contribuído, juntamente com outros fatores, para sensíveis mudanças na forma de percepção da arte e no próprio sistema da arte do RS.

A partir do que foi exposto acima, pode-se considerar a crítica de arte realizada por Fernando Corona como uma prática discursiva e afirmar que o crítico

atua a partir de suas conexões com as contingências sócio-históricas. Segundo Foucault (2006, 2007), quando falamos a partir de determinado lugar, reproduzimos determinados sentidos de acordo com a formação discursiva na qual estamos inseridos. Assumir determinadas posições e posicionar outros é refletir relações de poder no discurso, o que faz com que este saia da condição de simples estrutura e se torne acontecimento, dotado de materialidade; ou seja, o discurso constantemente reproduzido sobre determinado tema ou objeto, pode fazer com que ele se torne aceito em uma determinada cultura, em um determinado grupo social. A produção discursiva é um processo contínuo, constante, em permanente deslocamento, e produz relações dialógicas entre os participantes. O discurso da crítica de arte torna-se, portanto, um excelente material para estudo, pois pode ser considerado formador de sentidos, criador de memórias, apresentando possibilidades de enfatizar algo, romper com discursos anteriores e apontar outros, ou simplesmente, dizê-los de outra forma.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante vários meses, busquei, e encontrei, muitos e variados documentos (textos publicados, manuscritos, imagens) legados por Fernando Corona. A riqueza, a quantidade e a qualidade do material, e, principalmente, a força do pensamento de Corona, foram me impressionando cada vez mais e me arrastando para dentro de outro mundo, no qual mergulhei profundamente, pelo menos mentalmente. Em alguns momentos parecia que eu estava vivendo na Porto Alegre dos anos sessenta, flanando pelas ruas, frequentando cafés e aberturas de exposições nas diversas galerias da cidade, acompanhando (ou mesmo, pretensamente sendo) o crítico que escolhi como objeto deste estudo. Houve uma empatia, e também uma identificação com ele desde o início, a qual foi aumentando com o tempo; acabei me tornando uma espécie de cúmplice do autor, seguindo seus passos, sua trajetória, suas ideias. Quanto mais me aproximava, maior o encantamento e a admiração, e também o crescimento da complexidade da análise.

Aprendi muito com Fernando Corona, tornei-me seu discípulo, e procurei acompanhar atentamente seu pensamento; aprendi sobre a história da arte, a crítica de arte, a arte; aprendi a ler, a prestar atenção nos detalhes; aprendi a escrever, buscando a clareza e a coerência; aprendi que as dúvidas e as perguntas podem valer mais que respostas precipitadas. Por isso, não apresentarei conclusões, mas apenas algumas considerações a partir do que já foi escrito no corpo do trabalho. Conclusões parecem ter um conteúdo definitivo, e todos nós sabemos - Corona já sabia - que nada é definitivo.

Inicialmente, reafirmo a minha posição de que Fernando Corona foi efetivamente um atuante crítico de arte, juntamente com outros nomes que foram citados no decorrer deste trabalho, e outros que ainda necessitam ser resgatados. Portanto, não podemos mais dizer (e repetir) que não havia crítica de arte no nosso meio e que ela não contribuiu para o desenvolvimento de um sistema da arte. Como foi possível verificar, já nos anos cinquenta esse sistema já estava constituído e a crítica fazia parte dele, influenciando e criando condições para que ele se desenvolvesse cada vez mais. Por isso, reforço novamente a intenção de que seja recuperada, e escrita, uma história da crítica de arte no RS.

As críticas do autodidata Fernando Corona se baseavam em experiências de primeira mão, especialmente por sua convivência com os alunos e jovens artistas. Muitas obras foram vistas pelo crítico ainda em fase de produção, dentro da escola de artes. Corona possuía um grande interesse pelo processo de criação de uma obra de arte e sempre que possível procurava compartilhar com os leitores os procedimentos e as etapas que envolvem a sua feitura.

Corona também foi um crítico bem informado sobre as questões artísticas do seu tempo e os árbitros de gosto da época. Manteve, de alguma forma, a tradição iniciada na França por Diderot e continuada por Baudelaire. Arrisco-me a dizer, que o crítico também se assemelha a Greenberg, como procurei argumentar. No Brasil, pode-se afirmar que segue uma linhagem que vem de Gonzaga Duque e passa por Mário de Andrade.

Sua crítica é baseada na intuição, na experiência; um tanto impressionista, por ser, muitas vezes, extremamente subjetiva; com predominância da análise formal; sem um método claro; porém, revela um arcabouço estético e conceitual profundo, embora bastante eclético. Para Corona, assim como para Greenberg (1997), como foi visto, os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte, partem dela, e não de reflexões ou pensamentos.

Apesar de podermos considerar suas críticas, de maneira geral, formais e impressionistas, verifica-se que prevalecem os aspectos históricos e pedagógicos em seus textos, revelando que o crítico atua a partir de suas conexões de acordo com as contingências sócio-históricas. O crítico demonstra uma grande capacidade de analisar dados históricos e sociais, e pelo seu vasto conhecimento da História da Arte, estabelece relações entre o presente e o passado. Os textos do crítico estão marcados pelo momento histórico e pela sua posição na sociedade em que vivia, e, por isso, algumas vezes podem parecer até mesmo contraditórios. De qualquer forma, suas críticas e textos também possuem dados históricos e informações sobre o campo da arte e fornecem elementos e subsídios para a escrita de uma “nova história da arte” no RS.

Um tanto descrente sobre a contemporaneidade e o mundo que habitava, o qual considerava decadente, Fernando Corona acreditava em uma modernização humanitária que tornasse possível a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. A força poética da crítica de Fernando Corona, sem um método específico e sem conceitos fechados, estimula e provoca o pensamento, permitindo uma

articulação com a memória e a história, seja ela coletiva ou individual. Ele defendia a arte e os artistas que conseguiam se liberar dos constrangimentos das regras acadêmicas, porém considerava o ensino, a aprendizagem e a dedicação do aluno, elementos fundamentais e básicos para qualquer artista.

Fernando Corona sempre foi favorável ao desenvolvimento de uma arte autóctone, original e autêntica, que pelas suas qualidades estéticas, poderia ser considerada universal. Os exemplos trazidos neste estudo mostram como ele escrevia sobre artistas locais, enfatizando a sua capacidade de realizar uma arte com características regionais, porém, de alguma forma, inserida numa universalidade, capaz de ser aceita fora das nossas fronteiras.

Outro aspecto, que muito foi mencionado no corpo deste trabalho, é a característica pedagógica ou formativa, de sua crítica. Mais de uma vez, o crítico se manifesta a respeito da importância da educação, não só para estudantes de arte, mas também para o público em geral. Corona acreditava que através das informações e esclarecimentos prestados pela crítica de arte (entre outras instâncias), o povo poderia se aproximar mais da arte, aprender mais sobre as diversas realizações artísticas, sendo capaz de emitir seu próprio juízo a respeito das obras, a partir de determinadas concepções estéticas.

O discurso contido nas críticas de Corona está muito ligado à sua função (como crítico, artista, educador, intelectual) dentro daquele determinado sistema vigente. Considera-se, assim, a sua produção crítica como uma prática discursiva, exercida a partir da posição ocupada pelo autor, produzindo discursos que se tornaram aceitos naquele determinado contexto, os quais colaboraram para mudanças no campo artístico. Sua contribuição para a formação de público e para o desenvolvimento no sistema da arte no RS é inquestionável, o que pode ser atestado a partir da leitura de seus textos, onde se destaca: a sua luta em favor da arte produzida no nosso meio; o incentivo dado a jovens artistas; o papel da educação, não apenas na formação de artistas, mas também do povo, com o objetivo de torná-lo apreciador da arte.

Recuperando a reflexão feita no início, posso afirmar que crítica de Fernando Corona é feita de pensamento e arte, sendo impossível separar uma coisa da outra em seus textos. Sua crítica é exercida a partir de uma posição ocupada dentro do sistema da arte, porém é fundamentalmente baseada na experiência, no fazer artístico, no conhecimento da arte, em sua trajetória autodidata, na convivência com

artistas jovens e também consagrados. O pensamento não se sobrepõe à arte, mas se desenvolve e caminha junto a ela.

Durante a minha trajetória na confecção deste trabalho houve vários percalços, imprevistos, problemas pessoais inesperados, que talvez tenham contribuído para que o resultado não fosse exatamente o esperado, embora eu tenha a absoluta consciência, como pesquisador, que isso nunca acontece. Deparei-me com muitas informações imprecisas, constantemente repetidas, as quais precisaram ser cotejadas com outras fontes, inclusive com o manuseio do próprio documento original; alguns dados já aceitos pela historiografia da arte no RS necessitam de novos estudos para que sejam efetivamente comprovados, ou não. Também tenho plena convicção de que algumas informações ou dados presentes neste trabalho podem estar equivocados. Por isso, penso que a história da arte no RS certamente ainda traz muita coisa para ser escrita, ou mesmo, reescrita.

Peço que Fernando Corona me perdoe (onde quer que esteja), se esta minha (humilde) pesquisa não conseguiu revelar toda a fortuna de suas ideias e seu pensamento. Ao leitor, minhas desculpas, já que as expectativas levantadas por mim, podem não ter sido totalmente cumpridas. Mesmo assim, neste modesto trabalho, espero ter colaborado, o minimamente possível, com a História da Arte no RS e, pelo fato de ter recuperado um tema e um objeto, de certa forma, inédito, há o desejo de que propicie novas pesquisas. No legado intelectual deixado por Corona, encontra-se farto material para diversos estudos, meus ou de qualquer outro pesquisador que venha a se interessar pelo assunto. Por isso, mãos à obra!

REFERÊNCIAS

Livros e artigos em periódicos

AMADO, Guy. Notas sobre a jovem crítica de arte. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 243-245.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

BASBAUM, Ricardo. Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica. (Org.). *Fronteiras: arte crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 167-191.

BECKER, Dom João. A Cathedral Metropolitana de Porto Alegre. *Sétima Carta Pastoral*. Porto Alegre: Selbach, 1919.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Década de 50: sopram novos ares. In: GOMES, Paulo. (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 97-115.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac São Paulo/Itaú Cultural, 2000, p. 33-45.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRITES, Blanca. [et al.]. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

_____. Apontamentos sobre construções visuais. In: BRITES, Blanca [et. al.]. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 77-117.

BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: _____(Org.) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 1995, p. 113-128.

_____. A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem os primeiros questionamentos. In: GOMES, Paulo. (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 116-135.

CANEZ, Anna Paula. *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial/Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1998.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Belas artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

CORONA, Fernando. *Fidias, Miguel Angelo, Rodin*. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1938.

_____. 50 anos de formas plásticas e seus autores. In: BECKER, Klaus. (Org.). *Enciclopédia Rio-Grandense*. 3º volume: O Rio Grande Atual. Canoas: Editora Regional Ltda, 1957, p. 217-270.

_____. 100 anos de formas plásticas e seus autores. In: BECKER, Klaus. (Org.). *Enciclopédia Rio-Grandense*. 2º volume: O Rio Grande Antigo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1968, 141-161.

_____. *Amêndoas e mel: crônicas de Espanha*. Porto Alegre: Sulina, 1969.

_____. *Caminhada nas artes (1940-76)*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 1977.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DAMISCH, Hubert. O autodidata. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997, p. 251-269.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica. (Org.) *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FABRIS, Annateresa. A história da arte como prática interdisciplinar. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 7-13, nov. 1995.

FERREIRA, Glória. Apresentação. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006a, p. 9-33.

_____. Introdução. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, 17-20.

_____. Crítica e apresentação. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (Org.). *Criação e crítica*. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 189-199.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III - Estética: literatura, pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

_____. *A ordem do discurso*. 14. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOLIN, Cida. (Org.). *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS, Nova Prova: Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

GOMES, Paulo. Academicismo e modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca [et. al]. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 17-75.

GREENBERG, Clement. Queixas de um crítico de arte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997, p. 117-124.

_____. *Estética doméstica*. 1. ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Estado novo: crítica de arte e ideologia*. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 1995, p. 33-44.

_____. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo. (Org.) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007, p. 50-75.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. In: _____. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 17-28.

O'BRIEN, Patricia. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 33-62.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra; D.C. Luzzatto, 1995.

RAMOS, Paula. A modernidade impressa. In: GOMES, Paulo. (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007a, p. 76-95.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1997.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 227-233.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SIMON, Círio. Conceitos pedagógicos de Fernando Corona (1895-1979) no ensino das artes visuais. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 1995, p. 63-83.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

TOSH, John. *A busca da história: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

ZIELINSKY, Mônica. Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 89-97, nov. 2009a

_____. Criação e crítica. Substâncias da arte. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (Org.). *Criação e crítica*. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009b, p. 10-25.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas; LINS, Vera. *Gonzaga Duque: um crítico no museu*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

Dissertações e teses

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 2005. 383 f.. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/5394>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70*. 1990. 283 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1990.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade no campo artístico em Porto Alegre durante os anos 70*. 1994. 2 v. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1994.

RAMOS, Paula. *Artistas ilustradores. A Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. 2007. 2 v. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2007b. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12110>>. Acesso em: 11 set. 2013.

SILVA, Ursula Rosa da Silva. *A fundamentação estética da crítica de arte de Ângelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias*. 2002. 2 v. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUC/RS, Porto Alegre, 2002.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema da artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2002. 660 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUC/RS, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/2632>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

ZIELINSKY, Mônica. *La critique d'art contemporaine au Brésil: parcours, enjeux et perspectives*. 1998. 361 f. Tese (Doutorado em Arte e Ciências da Arte Terminalidade Estética) - Université de Paris I (Phanteon – Sorbonne), Paris, 1998. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1495>>. Acesso em: 04 set. 2013.

Artigos em jornais

BALÉM, João Maria. A Catedral Metropolitana de Porto Alegre. *Correio do Povo*, 19 jun, 1966, p. 28.

CORONA, Fernando. Arte abstrata. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 jan. 1953, p. 4.

_____. I Congresso de Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 nov. 1957, p. 4.

_____. Salão Pan-Americano de Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 mai. 1958, p. 4.

- _____. Frank Schaeffer, pintor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 06 ago. 1958, p. 4.
- _____. Carollo, pai e filho. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 ago. 1958, p. 4.
- _____. Bode Preto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1958, p. 4.
- _____. Alice Soares. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 jul. 1959, p. 4.
- _____. A V Bienal de São Paulo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 ago. 1959, p. 4.
- _____. A volta do Bode Preto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 set. 1959, p. 4.
- _____. Adeus, Guignard. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 dez. 1961, p. 4.
- _____. Humanidade e Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 dez. 1961.
- _____. Cândido Portinari. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 fev. 1962, p.4.
- _____. Monumento a Villa-Lobos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 out. 1962, p.4.
- _____. Nasce um escultor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 dez. 1962, p. 4.
- _____. Revolução nas artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 abr. 1963, p. 4.
- _____. Cadeião. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 abr. 1963, p. 4.
- _____. Ordem para demolir. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 mai. 1963, p. 4.
- _____. O ensino das artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 jul. 1963, p. 4.
- _____. A VII Bienal de São Paulo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 nov. 1963, p. 4.
- _____. Maçambará. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 nov. 1963, p. 4.
- _____. Arte pura. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez. 1963, p. 4.
- _____. Arte e tradição. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 mai. 1964, p. 4.
- _____. Instituições culturais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 mai. 1964, p. 4.
- _____. Arte e transcendência. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1964, p. 4.
- _____. Escultora gaúcha em Paris. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 ago. 1964, p. 4.
- _____. Duas artistas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 set. 1964, p. 4.

- _____. Murais de arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 dez. 1964, p. 4.
- _____. Lin Sheng Yang. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 mai. 1965, p. 4.
- _____. Pop Art. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 jun. 1965, p. 4.
- _____. Le Corbusier. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 set. 1965, p. 4.
- _____. Arte explicada. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 set. 1965, p. 4.
- _____. Duas capelas famosas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 dez. 1965, p. 4.
- _____. Léo Dexheimer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 abr. 1966, p. 4.
- _____. Quixote das artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 abr. 1966, p. 4.
- _____. Sonho perdido. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 mai. 1966, p. 4.
- _____. A Catedral Metropolitana de Porto Alegre. *Correio do Povo*, 26 jun. 1966, p. 28.
- _____. Satélites que nascem. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 mai. 1966, p. 4.
- _____. Mestre da pintura. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1966, p. 4.
- _____. Seoane. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 ago. 1966, p. 4.
- _____. O mundo de uma condessa. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 nov. 1967, Caderno de Sábado, p. 15.
- _____. Sensível como cristal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez. 1967, p. 4.
- _____. Salão de Outono. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 nov. 1968, Caderno de Sábado, p. 13.
- _____. Escultores-decoradores que conheci. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 dez. 1968, Caderno de Sábado, p. 11-13.
- _____. José Lutzenberger. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 mai. 1969, Caderno de Sábado, p. 3.
- _____. Joice: escultora de vanguarda. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 jun. 1969, Página de Arte.
- _____. O ensino da escultura. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 jun. 1969, p. 4.
- _____. Negrinho do pastoreio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 jul. 1969, p. 4.
- _____. Stockinger. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 ago. 1969, p. 4.

_____. Um dia no Seminário do Caraça. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 mai. 1970, Caderno de Sábado.

_____. Precursores. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 ago. 1970, p. 4.

_____. João Fahrion. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 ago. 1970, p. 4.

_____. I Salão de Artes Visuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 05 set. 1970, Caderno de Sábado, p. 3.

_____. Eram grandes aqueles poetas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 fev. 1972, Caderno de Sábado, p. 3-5.

MORGANTI, Vera Regina. A volta do escultor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 jul 1973.

OBINO, Aldo. Fernando Corona & Ângelo Guido. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 nov. 1969, p. 11.

SPALDING, Walter. A velha cadeia da Ponta das Pedras. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 abr. 1963, p. 4.

_____. A velha cadeia e meus amigos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 mai. 1963, p. 4.

Revistas

Máscara, ano VI, nº 1, maio de 1924.

Máscara, ano VII, nº 7, maio de 1924.

Material inédito de Fernando Corona

Álbum nº I de Escultura dos Alunos do Instituto de Belas Artes de 1938 até 1956, elaborado por Fernando Corona, AHIA/UFRGS.

Álbum nº II de Escultura dos Alunos do Instituto de Belas Artes de 1957 até 1965, elaborado por Fernando Corona, AHIA/UFRGS.

Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1944-1959, AHIA/UFRGS.

Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1961-1966, AHIA/UFRGS.

Caderno de Crônicas de Fernando Corona, 1967-1973, AHIA/UFRGS.

Caminhada de Fernando Corona: donde se conta como sai de casa e aqui fiquei para sempre; nasci em um lugar e renasci em outro, onde encontrei amor, tomo I –

Um homem como outro qualquer, nascer num lugar e renascer em outro, diário manuscrito, s/d, AHIA/UFRGS.

Caminhada de Fernando Corona: donde se conta como sai de casa e aqui fiquei para sempre; nasci em um lugar e renasci em outro, onde encontrei amor, tomo II – Um homem como outro qualquer, nascer num lugar e renascer em outro, diário manuscrito, 1975, AHIA/UFRGS.

Internet

ACERVO ARTÍSTICO DA PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS. Disponível em:

< http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/mastop_publish/>. Acesso em: 13 nov. 2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acesso em: 13 nov. 2013.

GALERIA ESPAÇO IAB. Disponível em: < <http://galeriaespacoiab.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

FHURO – GRAVURA. Disponível em: < <http://www.qbnet.com.br/fuhro/gravura.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

LUIS TRIMANO – ARTE GRÁFICA. Disponível em:

<<http://trimano.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

MARGS. Disponível em:<<http://www.margs.rs.gov.br/>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

APÊNDICES

1. BIOGRAFIA RESUMIDA DE FERNANDO CORONA

26/11/1895	Nascimento, em Santander, Espanha
1909	Exílio do pai, Jesus Maria Corona (primeiro na Argentina, e depois, no Brasil)
04/03/1912	Chegada em Porto Alegre
1914	Passa a trabalhar na firma Corona e Guiringuelli
1917-1919	Ajuda o pai no projeto da catedral gótica
1920	Casamento com Benvenuta Rossi
1925	Vence o concurso para o prédio do Hospital Modelo (atual Hospital São Francisco, ao lado da Santa Casa)
1925	Organiza o Salão de Outono, juntamente com outros artistas e intelectuais
1926	Contratado pela firma construtora Azevedo Moura e Gertum
1926	Fachadas e decorações do Banco do Comércio, (atual prédio do Santander Cultural)
1933	Medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes
1935	Projeto do Instituto de Educação General Flores da Cunha
1935	Medalha de ouro em escultura na exposição do Centenário Farroupilha
1938	Inicia a carreira de professor no IBA, com a disciplina de Escultura e Modelagem, a convite do diretor Tasso Corrêa.
1939	Participação o 1º Salão Sul-Riograndense de Belas Artes
1940	Medalha de ouro em escultura no Salão Nacional de Belas Artes
1940-1979	Colaborador no jornal <i>Correio do Povo</i> , onde escreve sobre artes plásticas e outros temas
1942	Projeto da nova sede do IBA, inaugurada em 1943
1944	Um dos fundadores do Curso superior de Arquitetura do IBA
1956	Medalha de ouro no 7º Salão de Belas Artes do RS
1958	Participação no 1º Salão Pan-Americano de Artes do IBA
26/11/1965	Aposentadoria compulsória
1969	Publicação do livro “Amêndoas e Mel: crônicas de Espanha”
1977	Publicação do livro “Caminhada nas artes (1940-76)”
22/06/1979	Falecimento em Porto Alegre

2. ALGUNS FATOS QUE MARCARAM O CAMPO ARTÍSTICO EM PORTO ALEGRE (1958-1970)

22 a 30/04/1958	1º Congresso Brasileiro de Arte promovido pelo IBA
22/04 a 22/05/1958	1º Salão Pan-Americano de Arte (8º Salão Oficial de Belas Artes do RS), no IBA.
abril de 1958	Exposição de pintores mexicanos, no IBA (Orozco, Siqueiro, Rivera, Tamayo e Alfaro)
junho de 1958	1ª Feira de Gravura, promovida pela Chico Lisboa, na Praça da Alfândega
junho de 1958	Exposição de Cândido Portinari, no MARGS
agosto de 1958	Exposição de Frank Schaeffer, no MARGS
agosto de 1958	Exposição de Sobragil Gomes Carollo e Edy Gomes Carollo, na Casa das Molduras
setembro de 1958	Exposição do Grupo Bode Preto, no saguão do Edifício Mallet (antigo Grande Hotel)
junho de 1959	Exposição de Glênio Bianchetti
julho de 1959	Exposição de Alice Soares, no MARGS
agosto de 1959	Exposição do Grupo Bode Preto, no MARGS
1959	5ª Bienal de São Paulo
1959	Ângelo Guido é eleito diretor do IBA
1959	Inauguração da Escolinha de Artes no IBA
outubro de 1959	Inauguração das novas instalações da Galeria Municipal de Arte
16/08-16/09/1960	Festival de Artes Plásticas Contemporâneas, no "Mata-borrão"
1960	Exposição de Ado Malagoli na Casa das Molduras
novembro de 1960	Exposição de Iberê Camargo, no MARGS
28/11/1960	Debate com Iberê Camargo no Teatro de Equipe
dezembro de 1960	Encontros com Iberê Camargo, organizados pela Secretaria Municipal de Educação e Assistência, nos altos do Abrigo de Bonde da Praça XV
1961	6ª Bienal de São Paulo
1961	Mostra "Arte Rio-Grandense do Passado ao Presente", no IBA
1961	Novo espaço cedido pela Prefeitura de Porto Alegre, nos Altos do Abrigo de bondes da Praça XV, coordenado por Francisco Stockinger, onde ocorrem reuniões de artistas
outubro de 1961	Exposição de Regina Silveira, no MARGS

1962	Fundação do Atelier Livre, vinculado a Prefeitura Municipal de Porto Alegre
1962	Integração definitiva do Instituto de Belas Artes a UFRGS, com o nome de Escola de Artes
1962	O Atelier Livre é transferido para os Altos do Mercado Público
outubro de 1962	9º Salão de Artes Plásticas - IA
abril de 1963	Demolição do "Mata-borrão"
junho de 1963	Mostra itinerante promovida pelo MARGS
setembro de 1963	Exposição de pintores contemporâneos do México , promovida pelo MARGS, no IA
setembro de 1963	Exposição de Waldeny Elias, no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano
1963	Exposição de Ado Malagoli, na Galeria Domus
1963	7º Bienal de São Paulo
novembro de 1963	Exposição de Antônio Gutierrez e Henrique Fuhro, no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano
dezembro de 1963	Exposição no SETUR ("Mata-borrão"), com obras de internos do Hospital Psiquiátrico São Pedro
maio de 1964	Exposição de Avatar Moraes (fase concretista), na Galeria Yázigi
agosto de 1964	Conferência de Walter Zanini, na EA (IA), "Raízes da Arte Contemporânea"
agosto de 1964	1º Exposição do Jovem Desenho Nacional, no MARGS, organizada pelo MAC/USP
setembro de 1964	Exposição de Regina Silveira e Bella Althoff, na Galeria Cândido Portinari, do Instituto Yázigi
setembro de 1964	Exposição de Vasco Prado e Zorávia Betiol, no ICBNA
outubro de 1964	Exposição "11 Artistas Brasileiros", na Galeria Cândido Portinari do Instituto de Idiomas Yázigi
outubro de 1964	1º Salão de Alunos e Ex-alunos do IBA
março de 1965	Inauguração da Galeria Lak'Art
maio de 1965	Exposição "Cinco Pintores de Vanguarda", no MARGS
maio de 1965	Exposição do pintor chinês Lin Sheng Yang, no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano
setembro de 1965	Curso de Carlos Cavalcanti, "Aprenda a ver a pintura moderna", no IA
novembro de 1965	2º Salão Cidade de Porto Alegre, no MARGS
novembro de 1965	2º Salão de Alunos e Ex-alunos do IBA
1965	Exposição de objetos de Avatar Moraes, no MARGS

1966	1º Salão de Arte Universitária, promovido pelo Diretório Estadual de Estudantes, na Galeria Sete Povos
abril de 1966	Exposição de Léo Dexheimer, na Leopoldina Galeria de Arte
abril de 1966	Exposição de Flávio de Carvalho, no IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil)
maio de 1966	Inaugurada a Galeria Municipal, nos Altos do Mercado Público
junho de 1966	Exposição de Ado Malagoli, na Leopoldina Galeria de Arte
agosto de 1966	Exposição do pintor Seoane, na Leopoldina Galeria de Arte
fev/mar de 1967	Mostra "Meio Século de Arte", com o acervo do MAC/USP, no MARGS
junho de 1967	Exposição de Waldeny Elias, no MARGS
maio de 1968	Exposição "60 Anos de Pintura e Escultura na Escola de Artes", no IA
maio de 1968	1º Salão dos alunos da EA-UFRGS, promovido pelo CATC (Centro Acadêmico Tasso Corrêa)
maio de 1968	Exposição de esculturas de Joyce e Carlos Tenius, no IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil)
1968	Expurgos na UFRGS, com afastamentos inclusive na Escola de Artes (IA)
1968	A Escola de Artes passa a ser um dos Institutos da UFRGS
1969	Curso e exposição de Julio Plaza , no IA (serigrafias e novas mídias)
junho de 1969	Exposição da escultora Joice Tenius, na Galeria do Instituto de Arquitetura
agosto de 1969	Exposição de Francisco Stockinger, na Galeria Yázigi
novembro de 1969	Exposição das Alices (Soares e Brueggemann) na Galeria Leopoldina
setembro de 1970	Mostra grupal de ex-alunos do IA (Alice Soares, Alice Brueggemann, Romanita Martins, Yeddo Titze, Zorávia Betiol, Vera Chaves Barcellos, entre outros), no IAB
setembro de 1970	1º Salão de Artes Visuais da UFRGS

3. CRÍTICAS E TEXTOS DE FERNANDO CORONA SOBRE ARTES PLÁSTICAS (1958-1970)ⁱ

Título	Artista/Assunto	Referência original - <i>Correio do Povo</i>	"<i>Caminhad a nas artes</i>"
Salão Pan-Americano de Arte	Salão Pan-Americano de Arte	11/05/1958, p. 4	p. 78-80
Frank Schaeffer (Frank Schaeffer, Pintor) ⁱⁱ	Exposição de Frank Shaeffer, no MARGS	06/08/1958, p. 4	p. 81-82
Carollo, Pai e Filho	Sobragil Gomes Carollo e Edy Gomes Carollo	20/08/1958, p. 4	p. 83-84
Bode Preto	Primeira exposição do Grupo Bode Preto	23/09/1958, p. 4	p. 85-86
Alice Soares	Exposição de Alice Soares, no MARGS	14/07/1959, p. 4	p. 87-88
A V Bienal de São Paulo	Bienal de São Paulo	02/08/1959, p. 4	p. 89-90
A Volta do Bode Preto	Exposição do Grupo Bode Preto, no MARGS	02/09/1959, p. 4	p. 91-92
Adeus, Guignard	Morte de Alberto da Veiga Guignard	24/12/1961, p. 4	p. 93-94
Humanidade e Arte	Discurso proferido como paraninfo da turma de 1961	30/12/1961, p.	p. 95-99
Adeus Portinari (Cândido Portinari)	Morte de Cândido Portinari	08/02/1962, p. 4	p. 100-101
Monumento a Villa-Lobos	Concurso para escultura no Auditório Araújo Viana	07/10/1962, p. 4	p. 102-103
Nasce um Escultor	Carlos Tenius	17/12/1962, p. 4	p. 104-105
Revolução nas Artes	Semana de Arte Moderna de 1922	03/04/1963, p. 4	p. 106-107
O Ensino das Artes	Sobre a Escola de Artes da UFRGS	16/07/1963, p. 4	p. 108-109
A VII Bienal de São Paulo	Bienal de São Paulo	12/11/1963, p. 4	p. 110-111
Maçambará	Exposição de Antônio Gutierrez e Henrique Fuhro	23/11/1963, p. 4	p. 112-113
Arte Pura	Exposição de trabalhos de internos do Hosp. São Pedro	20/12/1963, p. 4	p. 114-115
Arte e Tradição	Arte brasileira - autenticidade	24/05/1964, p. 4	p. 116-117
Arte e Transcendência	Arte das ideias, não cópia - Miguel Ângelo	23/09/1964, p. 4	p. 118-119
Sônia Ebling (Escultora Gaúcha em Paris)	Sônia Ebling e seu sucesso internacional	30/08/1964, p. 4	p. 121-122
Bella e Regina (Duas Artistas)	Bella Althoff e Regina Silveira	26/09/1964, p. 4	p. 122-123
Murais de Arte	Pinturas murais no Ginásio São João Batista	12/12/1964, p. 4	p. 124-125

Lin Sheng Yang	Exposição do pintor chinês no ICBNA	18/05/1965, p. 4	p. 126-127
Pop Art	Texto ficcional (e irônico) sobre a Pop Art	03/06/1965, p. 4	p. 128-129
Carlos Cavalcanti (Arte explicada)	Curso de Carlos Cavalcanti na EA da UFRGS	16/09/1965, p. 4	p. 130-131
Duas Capelas Famosas	Capela Sixtina e Gruta de Altamira	23/12/1965, p. 4	p. 132-134
Ado Malagoli (Mestre da Pintura)	Exposição do artista na Lepoldina Galeria de Arte	18/06/1966, p. 4	p. 135-136
Satélites que Nascem	Escola Superior de Arte de Cachoeira do Sul	28/05/1966, p. 4	p. 137-138
Seoane	Exposição do pintor Seoane, na Galeria Leopoldina	07/08/1966, p. 4	p. 139-140
Léo Dexheimer	Exposição de Léo Dexheimer, na Galeria Leopoldina	24/04/1966, p. 4	p. 141-142
Quixote das Artes	Exposição de Flávio de Carvalho, no IAB	28/04/1966, p. 4	p. 143-144
O Mundo de uma Condessa	Sônia Ebling	Caderno de Sábado, 18/11/1967, p. 15	p. 145-147
Sensível como Cristal	Dr. César Ávila	20/12/1967,	p. 148-149
Salão de Outono	Sobre o surgimento e a realização do Salão de Outono	Caderno de Sábado, 23/11/1968, p. 13	p. 150-152
Escultores que conheci (Escultores-Decoradores que conheci)	Retomada de alguns nomes da escultura gaúcha	Caderno de Sábado, 07/12/1968, p. 11-13	p. 153-157
Joice (Joice: Escultora de Vanguarda)	Joice Tenius na Galeria do Instituto de Arquitetura	Página de arte, 19/06/1969	p. 158
Adeus, Lutzenberger (José Lutzenberger)	Morte de José Lutzenberger	Caderno de Sábado, 31/05/1969, p. 3	p. 159-161
Picasso	Biografia de Pablo Picasso	iii	p. 162-171
O Ensino da Escultura	Curso de escultura ideal	27/06/1969, p. 4	p. 172-173
Negrinho do Pastoreio	Escultura de Vasco Prado em Alegrete	16/07/1969, p. 4	p. 174-175
Stockinger	Exposição de Francisco Stockinger na Galeria Yázigi	29/08/1969, p. 4	p. 176-177
I Salão de Artes Visuais	Comentários sobre o Salão, critérios, júri,...	Caderno de Sábado, 05/09/1970, p. 3	p. 178-180
Caraça (Um dia no Seminário do Caraça)	Viagem de um grupo de artistas ao Seminário do Caraça	Caderno de Sábado, 23/05/1970, p.	p. 181-185

Precusores	Memórias sobre a carreira de arquiteto e professor	19/08/1970, p. 4	p. 186-187
Adeus, Fahrion (João Fahrion)	Morte de João Fahrion	13/08/1970, p. 4	p. 188-189

ⁱ Foram considerados aqui somente os textos que foram publicados no livro “*Caminhada nas artes (1970-76)*”, os quais foram a base do trabalho.

ⁱⁱ Os títulos entre parênteses correspondem aos que foram publicados originalmente no jornal *Correio do Povo*.

ⁱⁱⁱ Este texto não foi localizado no jornal *Correio do Povo*, nem consta nos cadernos organizados por Fernando Corona. Existem dois textos de Fernando Corona sobre Picasso, um denominado "Picasso, o Profeta", publicado em 10/02/1968 e um posterior, no Caderno de Sábado, de 06/11/1971, bastante semelhante ao que está no livro.