An impressionistic painting of a landscape. In the foreground, there's a building with a red-tiled roof and a dark, textured facade. Behind it, a bridge with a dark railing spans a body of water. The background features rolling hills with green and yellow vegetation under a bright, hazy sky.

PINACOTECA  
RUBEN BERTA

PINACOTECA  
RUBEN BERTA

**A** origem da Pinacoteca Ruben Berta é fruto de um projeto pessoal de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, mais conhecido por Assis Chateaubriand, dono de um império jornalístico – os Diários Associados –, pioneiro da televisão no Brasil, que chegou a reunir dezenas de jornais, revistas e emissoras de rádio. Para constituir esse rico acervo e criar museus regionais em vários pontos do país, Chateaubriand contou com a colaboração do crítico de arte, *merchant* e mentor do Museu de Arte de São Paulo – MASP, Pietro Maria Bardi.

No início da década de 1970, as obras foram doadas à Prefeitura de Porto Alegre pelos Diários e Emissoras Associados. O acervo apresenta um recorte heterogêneo na sua composição. *O Rejalma*, de 1673, do holandês Jeronimus Van Diest, é a pintura mais antiga em acervo público no Rio Grande do Sul. Além dessa marinha do século XVII, a coleção contempla nomes consagrados da pintura nacional de significado histórico como Almeida Júnior, Pedro Américo, João Batista da Costa e Eliseu Visconti. Possui ainda nomes representativos no desenvolvimento do modernismo no Brasil do porte de Di Cavalcanti, Portinari, Flávio de Carvalho e Lasar Segall.

Predominam na Pinacoteca, porém, trabalhos de artistas que marcaram o panorama artístico, sobretudo, na década de 1960. Entre os estrangeiros podem ser destacados os trabalhos de Allen Jones, Alan Davie e Graham Sutherland, além de obras de contemporâneos como Tomie Ohtake e Manabu Mabe.

Pode-se dizer que a coleção oferece a oportunidade de vislumbrar um panorama histórico e de estilos da arte brasileira, em particular no século XX. Trata-se de uma das mais importantes e representativas mostras já reunidas no Estado, motivo de orgulho para todos os porto-alegrenses.

The origin of the Pinacoteca Ruben Berta is the result of Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo's personal project. Better known as Assis Chateaubriand, he owned a newspaper empire – os Diários Associados [Associated Daily Newspapers] – and Broadcasters. He was also a television pioneer in Brazil and a tycoon who united, under one brand, dozens of newspapers, magazines and radio stations. This man created this rich art collection along with other regional museums across the country. In order to accomplish this Chateaubriand relied on the cooperation of the art critic, art dealer and mentor of the Museu de Arte de São Paulo – MASP [Art Museum of São Paulo], Pietro Maria Bardi.

In the early 1970s, the works of art were donated to the Municipality of Porto Alegre by Associated Daily Newspapers and Broadcasters. The collection presents a heterogeneous taste in its composition. *The Rejalma*, 1673, by the Dutch Jeronimus Van Diest is the oldest painting, in a public collection, in Rio Grande do Sul. Besides this navy fleet from the 17<sup>th</sup> century, the collection includes famous names of national historic significance for painting as Almeida Júnior, Pedro Américo, João Batista da Costa and Eliseu Visconti. It also has representatives from the development of modernism in Brazil, names such as Di Cavalcanti, Portinari, Flávio de Carvalho and Lasar Segall.

Works of art that marked the art scenario are predominant in the Pinacoteca Ruben Berta, especially in the 1960s. Among the foreigners one could highlight the work of Allen Jones, Alan Davie and Graham Sutherland, as well as works by Tomie Ohtake and Manabu Mabe, contemporary artists.

One could say that the collection offers a glimpse into a historical overview and styles of Brazilian art, particularly in the 20<sup>th</sup> century. As previously written, this is one of the most important and representative samples, yet collected in the state of Rio Grande do Sul, a reason of pride for all of Porto Alegre's citizens.

JOSÉ FORTUNATI  
PREFEITO DE PORTO ALEGRE

## MOMENTO MÁGICO E ALVISSAREIRO

## MAGICAL AND PROMISING MOMENT

**Q**

uando inauguramos a nova sede da Pinacoteca Ruben Berta, em dezembro de 2013, estava claro que uma nova fase de difusão cultural desse precioso acervo estava por vir. Dezenas de artistas, estudantes, restauradores, colecionadores, amantes da arte e público em geral participaram de uma procissão portando galhardetes com reproduções das obras, simbolicamente transferindo o acervo do Paço dos Açorianos, até o casarão restaurado da Rua Duque de Caxias, a nova sede. Aquele foi um momento mágico, emocionante e alvissareiro. Importante, sobretudo, por aliar a espontaneidade do grupo de artistas e populares aos objetivos da Secretaria da Cultura, que são o de difundir as artes e, em especial, estimular a produção local e a formação de público, que por certo aprimora a qualidade de vida de nossa bela cidade.

Pois exatamente um ano após a inauguração da nova sede da Pinacoteca, a cidade é presenteada com este belíssimo catálogo contendo a reprodução de todas as obras do acervo, com textos explicativos que contextualizam o surgimento da coleção e sua posterior doação para a Prefeitura de Porto Alegre. Não podemos deixar de agradecer à Algo Mais Gráfica e Editora, e a seus parceiros Portfolio Design e SCAN – Editoração & Produção Gráfica, pela generosidade em dispor seus profissionais e equipamentos nesta empreitada cujo objetivo maior é a divulgação do produto simbólico do passado que permanece nos completando enquanto seres sociais. A cada encontro ou reencontro com estas gravuras, pinturas, esculturas e desenhos, descobrimos detalhes até então não percebidos sobre as pinceladas, os traços, as formas, os temas, as composições, mas principalmente descobrimos mais sobre nós mesmos. Nesse sentido, o registro em uma publicação com tal qualidade de *design* e impressão cumpre um desígnio fundamental da Pinacoteca, a divulgação para além dos limites físicos do casarão da Duque de Caxias e o convite sincero para que novos públicos venham viver a experiência libertária, festiva e lúdica que é a apreciação de uma obra de arte.

**ROQUE JACOBY**  
SECRETÁRIO DA CULTURA DE PORTO ALEGRE

In December 2013, when we opened the new headquarters of the Pinacoteca Ruben Berta, it was clear to us that a new phase of cultural dissemination of this valuable collection was coming. Dozens of artists, students, restorers, collectors, art lovers and the public in general participated in a walking gallery carrying banners with prints of the works of art, part of the Ruben Berta collection. This way we symbolically transferred the collection from the Paço dos Açorianos to the restored mansion on Duque Street, the new headquarters of the Gallery. That was a magical, exciting and promising moment. This moment was really important, mainly due to the combination of spontaneity from the group of popular artists that took part in the parade, with the same objectives as the Secretaria da Cultura [Department of Culture], which are: the spread of arts, especially by stimulating local production and the formation of new audiences. We strongly believe these elements when put together will certainly improve the quality of life in our beautiful city.

Exactly one year after the inauguration of the new Pinacoteca Ruben Berta headquarters the city is gifted with this beautiful catalog containing prints of all the works of art within this collection, along with explanatory texts that contextualize the emergence of the collection and its subsequent donation to the Municipality of Porto Alegre. We cannot forget to thank Algo Mais Printing and Publishing and their partners Portfolio Design and SCAN – Desktop Publishing & Graphic Production for their generosity in providing their professional teams and equipment thereby permitting this venture, whose main objective is the dissemination of the symbolic product from the past that completes us as social beings. At each meeting or reunion with these prints, paintings, sculptures and drawings, we discover details yet unnoticed about the strokes, shapes, themes and compositions, but mostly we find out more about ourselves. In this sense, a publication with such printing and design quality accomplishes a fundamental objective of the Pinacoteca Ruben Berta: dissemination beyond the mansion of Duque Street and a sincere invitation to new audiences to try the libertarian, playful and entertaining experience of appreciating a work of art.

# UMA CONFISSÃO DE AMOR

## A CONFESSION OF LOVE

**E**ste catálogo é uma confissão de amor a Porto Alegre. Idealizado e concebido com indelével afeto, enfeixa carinho e arte página a página. Sensibilizado e orgulhoso testemunhei a incomum dedicação de hábeis e delicadas mãos entregues à generosa tarefa de partejá-lo.

Tive o prazer e o privilégio de trabalhar com duas das mais competentes profissionais da área editorial. Através de sua percepção aguçada, Marília Vianna fez do projeto gráfico uma fascinante galeria de arte, impregnada de surpreendentes belezas e significados. Iza Teixeira, a quem credito os méritos pela maternidade e paternidade desta obra é, com sua intensa e precisa maestria, a responsável pela produção executiva, integrada pela habilidosa diagramação de Tati Schwartzhaupt.

A Pinacoteca Ruben Berta recebe este catálogo com o aval da Secretaria de Cultura, representada pelo secretário, Roque Jacoby, e pelo diretor de comunicação, Luciano Medina Martins.

A Pinacoteca, as obras e seus consagrados autores mereceram textos que resgatam história e particularidades essenciais aos amantes da arte. Estas indispensáveis e esclarecedoras informações devem-se à talentosa e incansável garimpagem de Anete Abarno, Flávio Krawczyk, Luiz Mariano Figueira, Paulo Gomes e Pedro Rubens Vargas.

Finalmente, coube à Algo Mais reproduzir com fidelidade e requinte o acabamento desta publicação destinada a constituir uma referência para a área editorial das artes plásticas.

Amor incondicional, devocão e paixão são sentimentos presentes apenas na relação entre pais e filhos. Este livro nasce fruto dessas emoções, através delas foi possível viabilizar seu projeto.

This catalog is a confession of love for Porto Alegre. Thought of and designed with indelible affection, and ingrained with love and art page by page. Enthralled by sensitivity and proud, I have witnessed the unusual dedication and skill of the hands that generously were committed to the task of making this book.

I had the pleasure and privilege of working with two of the most competent professionals in the realm of editorial area. Through her keen insight, Marília Vianna transformed the graphic design project into a fascinating gallery of art, imbued with amazing beauties and meanings. Iza Teixeira, whose merits credit the motherhood and fatherhood of this work is, with her intense and accurate mastery, responsible for the executive production accompanied by the skilfully desktop publishing of Tati Schwartzhaupt.

The Pinacoteca Ruben Berta receives this catalog with the approval of the Secretaria Municipal da Cultura [Municipality's Secretary of Culture], represented by its head, Roque Jacoby, and communication director, Luciano Medina Martins.

The art collection, composed of acclaimed artists and their works, deserved texts that delivered their history and essential characteristics to art lovers. This indispensable and enlightening information was written by the talented and tireless Anete Abarno, Flávio Krawczyk, Luiz Mariano Figueira, Paul Gomes and Pedro Rubens Vargas.

Finally, Algo Mais Publishing and Printing house produced, with premium refinement, the finishing for this publication intended to be a reference of quality for the editors of books regarding fine arts.

Unconditional love, devotion and passion are feelings only present in the relationships between parents and their children. This book is the offspring of these emotions which has enabled this project.

**CRISTIANO TIARAJÚ**  
ALGO MAIS GRÁFICA E EDITORA

# PINACOTECA RUBEN BERTA



SECRETARIA DA CULTURA



# SUMÁRIO

# CONTENTS

<b>Desassombros de um museu fantasma</b> Ghosts of a haunted museum	<b>14</b>
<b>Por mar ou ar – o horizonte dos novos mundos</b> By sea or air – the horizon of new worlds	<b>20</b>
<b>Academismo, rupturas e continuidades</b> Academicism, ruptures and continuities	<b>24</b>
<b>O moderno na Pinacoteca</b> The modern at the Pinacoteca	<b>46</b>
<b>Anos 1960: um recorte temporal na coleção</b> The 1960s: a time frame in the collection	<b>74</b>
<b>Fronteira rompida: os britânicos no acervo</b> Broken border: the British in the collection	<b>144</b>
<b>A poesia do cotidiano</b> The poetry of everyday life	<b>164</b>
<b>Os gaúchos e o nexo oculto</b> Gauchos and the hidden nexus	<b>176</b>
<b>A narrativa de uma trajetória: uma biografia para a Casa da Duque</b> The narrative of a journey: a biography for the House on Duque Street	<b>198</b>

# DESASSOMBROS DE UM MUSEU FANTASMA

## GHOSTS OF A HAUNTED MUSEUM

ANETE ABARNO  
FLÁVIO KRAWCZYK

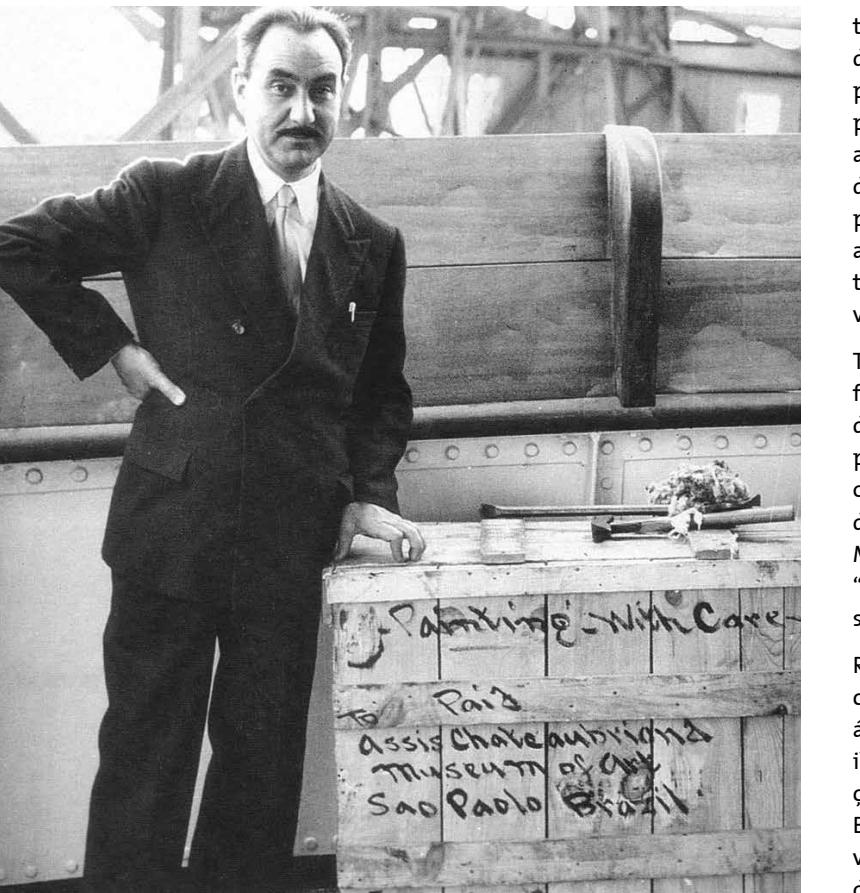
**A**o entrar no casarão completamente restaurado da Rua Duque de Caxias e subir os degraus de mármore, originais e intactos, o visitante pode não desconfiar, mas está prestes a conhecer o que já foi considerado um museu fantasma. Em excelente estado de conservação, quadros de diferentes épocas despontam nas paredes iluminadas pela luz natural oriunda das inúmeras janelas, por uma grande claraboia que cobre o corredor principal, além da luz artificial das luminárias distribuídas por todo o espaço expositivo. Detalhe importante, tanto a luz quanto a temperatura são cuidadosamente controladas para garantir a conservação das obras expostas.

Pois a Pinacoteca Ruben Berta já foi tachada de mais um museu fantasma, e por isso o seu criador, Assis Chateaubriand, revidou jocosamente a crítica, denominando a coleção de Galeria Boitatá. A expressão tupi-guarani designa uma entidade mítica, espécie de cobra de fogo protetora das matas. Registrada pelos colonizadores europeus desde o século XVI, a lenda ancestral foi incorporada ao folclore brasileiro e é natural que Chateaubriand tivesse recorrido a ela para sustentar seu insólito projeto cultural. O jornalista paraibano construiu, entre as décadas de 1930 e 1960, um império de comunicação jamais visto na América Latina, agregando dezenas de jornais, emissoras de rádio e de TV – os Diários e Emissoras Associados. Também fundou o Museu de Arte de São Paulo – MASP, detentor de um dos mais importantes acervos do Brasil. Empresário polêmico e notório difamador de adversários, era visionário com relação aos adventos tecnológicos do século XX, como o rádio, a televisão e a aviação e adepto de um desenfreado colecionismo proposto enquanto projeto civilizatório. Nacionalista exacerbado, Chateaubriand tinha restrições à entrada do capital estrangeiro no Brasil, além de valorizar e difundir no exterior tanto a cultura popular como a produção erudita brasileira. Portanto, não à toa recorreu à mitologia indígena para denominar o nascente museu.

Em meados da década de 1960, o magnata já estava chegando ao final da vida, mas nem por isso deixou de embarcar em sua última aventura. Uniu-se a Yolanda Penteado e Pietro Maria Bardi para constituir o que denominou “museus regionais”. Uma rede de museus distribuídos em diferentes pontos do Brasil, levando a arte de outras regiões e agregando valores locais. Além da Galeria Boitatá, outros cinco foram criados: Feira de Santana, na Bahia; Araxá e Belo Horizonte, em Minas Gerais; Campina Grande, na Paraíba; e Olinda, em Pernambuco. Chateaubriand havia sido um entusiasta e apoiador da aviação comercial no Brasil, e sua amizade com Ruben Berta foi decisiva para obter o



1 apoio da VARIG no transporte das coleções. A parceria brindou Porto Alegre como destino da Galeria Boitatá. Ocorre que, pouco antes da instalação na capital dos gaúchos, o lendário presidente da VARIG sofreu um infarto fulminante, falecendo precocemente. Por sugestão de Yolanda Penteado, a Galeria imediatamente passou a ser denominada Ruben Berta, sendo instalada, em março de 1967, na sede local dos Diários Associados, o prédio da Rádio Farroupilha, no Morro Santa Teresa.



2

Quem participou da inauguração pôde vislumbrar uma coleção eclética, fruto da visão alargada de Pietro Maria Bardi. O *merchant* italiano já havia sido incumbido por Chatô de organizar o MASP, revelando um conhecimento notável sobre história da arte, uma *expertise* fora do comum na identificação de autorias incertas e um senso aguçado na descoberta de valores ainda não revelados. Pois a Pinacoteca Ruben Berta nasceu, em boa medida, da percepção desse homem para quem a arte transcendia conceitos fechados ou preconceitos sobre períodos, escolas ou estilos. Naturalmente, foram incorporadas à coleção peças do século XIX, pinturas modernistas, gravuras abstratas, esculturas acadêmicas e obras *naijs*. O acervo acabou aproximando-se da concepção do MASP, não ficando restrito à produção brasileira modernista, mas convertendo-se num museu de arte em geral, em que o moderno é apenas um entre outros momentos históricos representados. Certamente, essa guinada deveu-se à intervenção de Bardi, imbuído de uma concepção mais livre sobre como formar um acervo museológico.

Porém, poucos meses após a inauguração da Pinacoteca, a morte de Chateaubriand abriu um vazio até hoje não preenchido no que tange à formação de grandes coleções de arte. Provavelmente, devido ao consequente esfacelamento dos Diários Associados, e à inviabilidade de manter sob sua

tutela a coleção, em novembro de 1971, no Paço dos Açorianos, na presença do Prefeito Thompson Flores é doado para a Municipalidade o acervo completo da Pinacoteca. Em pleno regime militar, a sede do Executivo Municipal passa a abrigar uma coleção fechada de 125 obras, entregue sem custos para a Cidade. A coleção é exposta no pavimento térreo do Paço, ao longo da década de 1970, tornando-o um *locus* referencial para artistas, turistas, escolas e público em geral. A direção do acervo fica a cargo do auditor Leandro Telles, abnegado defensor do patrimônio cultural gaúcho. Sob sua gestão, o acervo toma uma envergadura até então inexistente, de modo que parecia irreversível sua consolidação.

Todavia, a maldição do museu fantasma retomou seu lugar na história. No final dos anos 1970, os espaços destinados à Pinacoteca passaram a ser utilizados para atividades administrativas, e todas as obras depositadas no porão do prédio, sem as menores condições de segurança e conservação. Era evidente o risco ao patrimônio cultural, e a alternativa de solução partiu do Governo do Estado, ao oferecer, com aval de um abaixo-assinado de artistas locais, o MARGS para a guarda do acervo. De fato, em 1982, é assinado um convênio "provisório" – que durou 26 anos – para o depósito e exposição do acervo na sede do museu, situada na Praça da Alfândega.

Revertendo um histórico equívoco, a partir de grande esforço logístico e concentração de recursos, a coleção retornou ao Paço dos Açorianos em 2008. Com área de armazenamento e ambientes expositivos equipados com mobiliário, iluminação, climatização e segurança, passaram a ser expostas as manifestações simbólicas visuais de inúmeras gerações que marcaram Porto Alegre, o Brasil e o mundo. Um momento fértil para as artes plásticas, quando o Paço voltou a ser visitado por estudantes, artistas e público em geral. Exposições do acervo e de artistas convidados ou selecionados por edital passaram a dinamizar o local e propiciaram a revitalização do acervo. A Pinacoteca Aldo Locatelli – antiga Pinacoteca Municipal, coleção aberta a novas aquisições, recebeu a partir de então centenas de doações, preenchendo lacunas e atua-

3



lizando o registro da produção contemporânea. Porém, esse crescimento tornou o espaço exíguo, e a busca de uma nova sede para a Pinacoteca Ruben Berta irrompeu como urgência a ser sanada.

A partir dos recursos e da gerência do Programa Monumenta, foi recuperado e destinado à Pinacoteca Ruben Berta o casarão da Rua Duque de Caxias, definitivamente superando o estigma de museu fantasma. Agora, em sua sede própria, a Pinacoteca se consolida como uma das mais importantes guardiãs de acervo público de arte em Porto Alegre, expondo sob criterioso olhar curatorial as diferentes temporalidades, tendências, movimentos e estilos que são sua marca de nascença. Com desassombro, responsabilidade e um toque de ousadia, configura-se enquanto instituição aberta aos visitantes e pesquisadores, construindo cotidianamente as condições para sua própria existência, promovendo exposições, publicações, seminários e projetos educacionais. Ansioso e lutando pela formação de novos públicos.

When one steps inside the fully restored mansion on Rua Duque de Caxias [Duque Street] and goes up the marble steps, with their intact original stones, the visitor may not suspect, but one is about to meet what was once considered a ghost museum. In excellent condition, pictures from different ages emerge on walls lit by natural sunlight coming from numerous windows and a large skylight that covers the main corridor, complementing artificial light distributed throughout the exhibition area. Both the light and temperature are carefully controlled to ensure the preservation of the exhibited masterpieces.

The Pinacoteca Ruben Berta had been regarded as one more ghost museum, its creator, Assis Chateaubriand, humorously answered criticism by naming the collection, Gallery Boitatá. The expression Boitatá comes from the Tupi-Guarani language and is the name of a mythical entity, a kind of fire snake that protects the forest.

Recorded by European settlers from the 16<sup>th</sup> century, this ancestral legend was incorporated into Brazilian folklore, so it was natural that Chateaubriand used the ancient myth to sustain his unusual cultural project. The journalist from the state of Paraíba built, between the 1930s and 1960s, a communication empire never before seen in Latin America, with a network formed of dozens of newspapers, radio and TV stations named Diários e Emissoras Associados [associated newspapers and broadcasters]. He also founded the Museu de Arte de São Paulo – MASP, which houses one of the most important collections in Brazil. He was considered a controversial businessman and notorious slanderer of his opponents, he was a visionary when it came to technological innovations of the 20<sup>th</sup> century, such as radio or television, an aviation fan and a tireless collector that believed in his own civilizing project. Exacerbated nationalist, Chateaubriand had reservations on the entry of foreign capital into Brazil, as well as using and disseminating, abroad, popular Brazilian culture and Brazilian classical production. So, no wonder he looked to native indigenous mythology to name the newly born museum.

During the early 1960s the tycoon was reaching the end of his life, nonetheless he embarked on his latest adventure. He joined Yolanda Penteado and Pietro Maria Bardi to push through what he called "regional museums", which were a network of museums in different parts of Brazil, taking to these places art from other regions and adding local values. Apart from the Gallery Boitatá five other galleries were created in the cities of Feira Santana [Bahia]; Araxá and Belo Horizonte [Minas Gerais]; Campina Grande [Paraíba]; and Olinda [Pernambuco]. Chateaubriand was an enthusiastic supporter of commercial aviation in Brazil and his friendship with Ruben Berta was decisive in receiving the support of VARIG to transport the collections. The partnership made the city of Porto Alegre, the state capital of Rio Grande do Sul, a destination for the so called Gallery Boitatá. Just prior to the installation of the new gallery the legendary president of VARIG suffered a massive heart attack and died at an early age. At the suggestion of Yolanda Penteado, the gallery immediately became known as Ruben Berta, being founded in March 1967 at the local headquarters of Diários Associados, the building that headquartered Rádio Farroupilha on Santa Teresa hill.

People who attended the inauguration of the gallery could envision an eclectic collection, thanks to the vision of Pietro Maria Bardi. The Italian dealer,

who had been tasked by Chateaubriand to organize the MASP, demonstrated his remarkable knowledge of the history of art, an expertise in the identification of uncertain authorship and a keen sense in the discovery of unknown, undervalued artists. The Pinacoteca Ruben Berta was perceived mostly by this man for whom art transcended closed concepts or prejudices about periods, schools and styles. Naturally other 19<sup>th</sup> century pieces of art were incorporated into the gallery's collection, modernist paintings, abstract prints, sculptures and works of art from the *naïf* style. The collection ended up approaching the design of the MASP, not only being restricted to the modernist Brazilian production, but also becoming a general art museum, where the modern is just one among other historical moments presented. Surely this shift was due to the intervention of Bardi, inspired by a freer conception of how to form a museum collection.

However, a few months after the inauguration of the Pinacoteca Ruben Berta, the death of Chateaubriand opened a void, to this day not yet filled when it comes to the formation of large art collections. Probably due to the consequent disintegration of Diários Associados, and the practical impossibility of keeping the collection under the news corporation tutelage, in November 1971, in the Paço dos Açorianos, the historical building that still hosts the Mayor's Office, in the presence of Mayor Thompson Flores, the full collection was donated at no cost to the Municipality of Porto Alegre. Curiously the city hall embraced a collection of 125 works of art during the military dictatorial regime in Brazil. The collection was exposed on the ground floor of the Paço dos Açorianos, during the 1970s, becoming a reference for artists, tourists, schools and the general public. Leandro Telles was assigned as the director of the collection, he is a defender of the cultural heritage for the State of Rio Grande do Sul. Under his management the collection took on an importance that seemed irreversible in the consolidation of art.

However, the ghost museum curse resumed its place in history. In the late 1970s the areas used for the Pinacoteca were filled with administrative activities and all the works of art deposited in the basement of the building, without any kind of security or care for conservation. It was an obvious risk to cultural heritage. After the approval of a petition by local artists an alternative solution came from the State Government that offered the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli – MARGS – for the safekeeping of the collection. In fact, in 1982 a "provisory" agreement was signed – it lasted 26 years – for the housing and displaying of the collection in the State Museum of Art, located downtown Porto Alegre across from Praça da Alfândega [Alfândega square].

To reverse this historical mistake a major logistical effort and the concentration of resources was made in order to have the collection returned to the Paço dos Açorianos in 2008. With a proper storage area and exhibition environments equipped with furniture, lighting, air conditioning and security, exhibitions of visual arts from countless generations that marked Porto Alegre, Brazil and the world began. A fertile moment for the arts and, once again the Paço dos Açorianos started to be visited by students, artists and the general public. Exhibitions of collections prepared by guests or artists selected in public contests led to the revitalization of this historical building. The Pinacoteca Aldo

Locatelli – previously called Pinacoteca Municipal, received new works of art and opened collections from hundreds of donations, filling gaps and updating the record of the local contemporary production. However, along with this growth came an urgent need for more space and the search for new Pinacoteca Ruben Berta headquarters became a must.

With the resources and management of the Programa Monumenta, a big historical house on Duque Street was renovated and granted to the Pinacoteca Ruben Berta, finally banishing the ghost museum stigma. Now in its own headquarters, the gallery established itself as one of the most important exhibition areas for public art collections in Porto Alegre. An insightful vision on arts and the careful curatorial practice for different periods of art, art trends, artistic movements and styles are some of the birthmarks of the Pinacoteca Ruben Berta. With honesty, responsibility and a touch of daring this art institution is open to visitors and researchers, building on a daily basis the conditions for its own existence, promoting exhibitions, publications, seminars and educational projects. Yearning and struggling to bring art to a new public.

#### Fotografias | Photographs

1. Assis Chateaubriand, Ruben Berta
2. Pietro Maria Bardi
3. Leandro Telles, 1972

# POR MAR OU AR – O HORIZONTE DOS NOVOS MUNDOS

## BY SEA OR AIR – THE HORIZON OF NEW WORLDS

LUIZ MARIANO FIGUEIRA



**P**rovavelmente, a pintura mais antiga pertencente a um museu público do Rio Grande do Sul, *The Rejalma* é uma marinha holandesa datada de 1673. Trata-se de uma obra singular em relação às demais da Pinacoteca, sendo cerca de duzentos a trezentos anos mais antiga que as obras dos séculos XIX e XX reunidas na coleção por Assis Chateaubriand. Não integrava originalmente a coleção; foi incorporada à Pinacoteca através de doação da Sra. Wilma Berta, viúva de Ruben Berta, quando a coleção ainda pertencia aos Diários Associados e estava instalada no Morro Santa Teresa.

Por esse motivo, o quadro destoa do restante da coleção e – num paradoxo que a arte costuma proporcionar – ao mesmo tempo, é frequentemente associado como o que identifica visualmente a Pinacoteca Ruben Berta; e há motivos de sobra para isso! Durante o século XVII, o controle holandês sobre a navegação marítima não tinha rivais à altura [suplantando largamente as marinhas inglesa, espanhola e portuguesa], sendo a travessia dos oceanos para colonização dos novos mundos – Américas, Ásia e África – uma aventura equivalente às atuais viagens espaciais. Assim é possível traçar um paralelo do que a tela representa com a aviação transcontinental – quando o avião substitui o navio no transporte de passageiros em viagens internacionais durante as décadas de 1950 e 1960 e quando a VARIG, dirigida por Ruben Berta, se torna uma das maiores e mais conceituadas companhias aéreas do mundo.

Se a pintura de marinhas no século XVII estava ligada à supremacia da Holanda na navegação/exploração marítima, deve ser considerada, também, a intrínseca relação de seu povo com o mar, vivendo e trabalhando em terras drenadas, e de ter, desde os seus primórdios, sua economia ligada às atividades marítimas. Os navios holandeses eram os responsáveis pelo transporte de grande parte da produção agrícola que circulava pela Europa e atingiam ainda portos na América do Norte, no Caribe, no Brasil, na África, nas Índias Orientais, na China e no Japão.

Dessa maneira, a pintura de marinhas tornou-se uma das especialidades mais populares e rentáveis na próspera Holanda do século XVII. Os artistas dedicados ao gênero tinham perfeita atenção aos detalhes e eram precisos na representação das naves, seus cordames, velas e ainda na inserção destas no meio. Os pintores de marinhas deveriam ser criteriosos e minuciosos, pois seus clientes eram, na sua maioria, navegadores. Orgulhosos de seu poderio naval e econômico, os holandeses constituíam uma clientela favorável para grandes pintores que se especializaram em pintar navios e o mar.

*The Rejalma* is probably the oldest painting belonging to a public museum within the state of Rio Grande do Sul. It depicts a Dutch navy fleet from 1673. This is a unique work of art, being about 200 to 300 years older than other pieces from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, in the Ruben Berta collection assembled by Assis Chateaubriand. This painting did not originally belong to this collection; it was incorporated into it by a donation from Wilma Berta, widow of Ruben Berta, when the collection still belonged to Diários Associados and was exhibited at the headquarters of a famous radio station on the Santa Teresa hill in Porto Alegre.

For this reason, this painting deviates from the rest of the collection. Paradoxically the print of this painting is often associated with the brand that identifies the Pinacoteca Ruben Berta; and there are plenty of reasons for this! During the 17<sup>th</sup> century the Dutch control over navigation could not be rivaled [largely surpassing the English, Spanish and Portuguese navies] when it came to crossing the oceans for the colonization of “new worlds” – the Americas, Asia and Africa. This adventurous achievement was equivalent to modern day space trips. Thus it is possible to draw a parallel of what this painting represented to transcontinental aviation, when planes replaced ships in transporting passengers traveling internationally during the 1950s and 1960s; exactly when VARIG, directed by Ruben Berta, became one of the largest and most prestigious airline companies in the world.

If painting navy fleets from the 17<sup>th</sup> century was linked to the supremacy of Holland in shipping and the exploration of the sea, the intrinsic relationship of the Dutch people with the sea, living and working on drained lands and having their economy linked to navigation activities, should also be considered. Dutch ships were responsible for transporting much of the agricultural products throughout Europe and even to ports in North America, the Caribbean, Brazil, Africa, Asia, China and Japan.

Thus, the specialty of painting Dutch navy fleets became one of the most popular and profitable art activities in prosperous 17<sup>th</sup> century Holland. The artists dedicated to the genre had perfect attention to detail and were accurate in the representation of the ships, their riggings, sails and even the inclusion of these in the environment. The painters of ships and fleets had to be judicious and thorough, because their customers were mostly seamen. Proud of their naval and economic power the Dutch constituted a favorable clientele for great painters who specialized in painting ships and the sea.

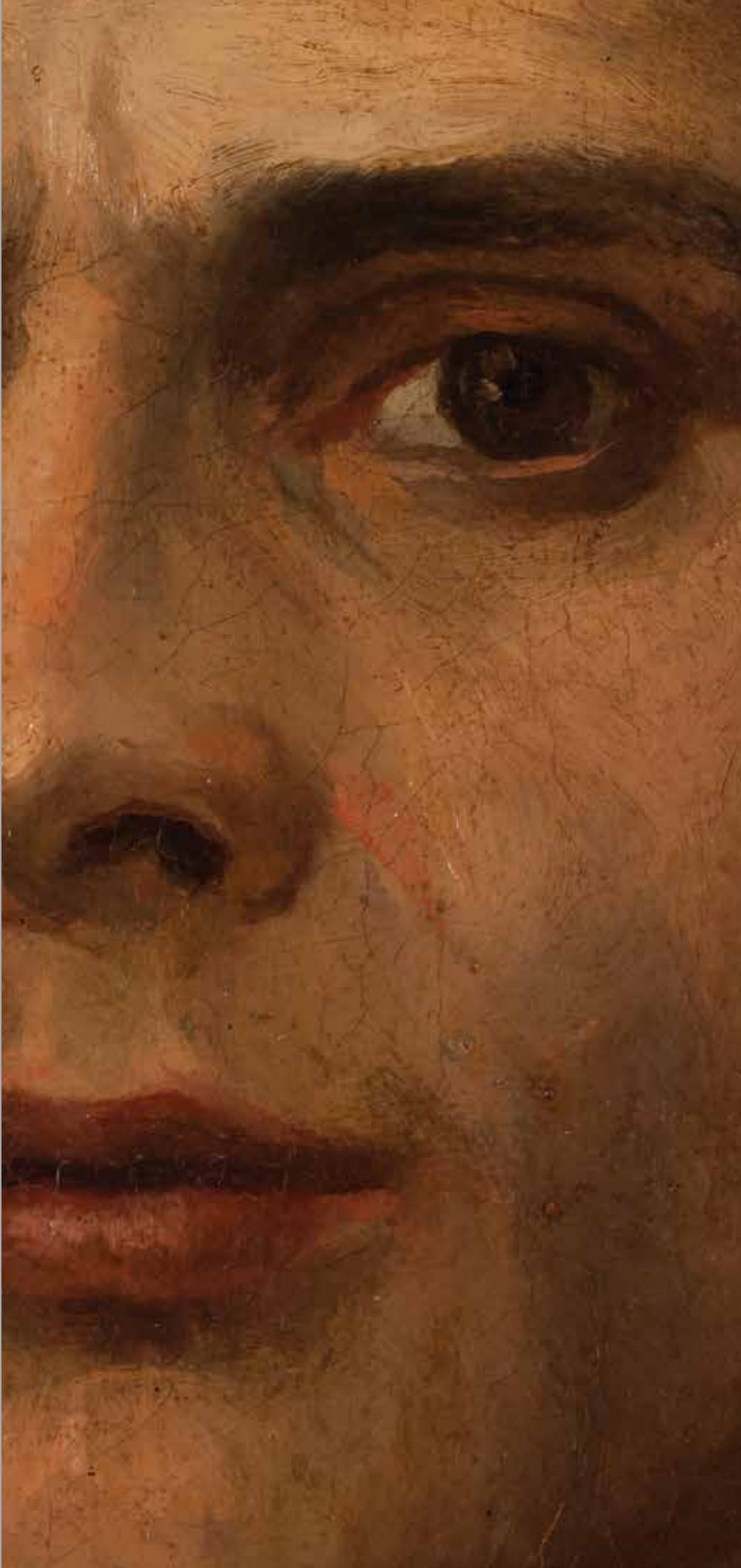


Jeronimus Van Diest  
*The Rejalma* – 1673  
óleo sobre tela | oil on canvas  
120,5 x 166,0 cm

# ACADEMISMO, RUPTURAS E CONTINUIDADES

## ACADEMICISM, RUPTURES AND CONTINUITIES

FLÁVIO KRAWCZYK



**M**esmo não sendo a intenção original de Chateaubriand, a Pinacoteca Ruben Berta recebeu obras produzidas por artistas nascidos e atuantes no século XIX. E eram artistas com a alma do século XIX, muitos deles egressos da Academia Imperial das Belas Artes, com uma formação neoclássica, centrada na pintura histórica e na retratística. Vale lembrar que nomes como Pedro Américo, Batista da Costa, Almeida Júnior e Eliseu Visconti cursaram a Academia no período do Império, sendo frutos de uma época em que o mecenato imperial impulsionava e delimitava os rumos das carreiras artísticas. A escola era tão poderosa que mesmo após o golpe republicano de 1889, sucedido pelo afastamento dos professores mais ligados a Dom Pedro II e pela mudança de nome para Escola Nacional de Belas Artes, ainda permaneceu divulgando os princípios classicistas.

As obras da Pinacoteca, a seguir reproduzidas, expressam o ambiente artístico no Brasil no período compreendido entre o desfilar do manto protetor do Império e a consolidação do modernismo na década de 1950. Algumas podem ser enquadradas no conceito genérico de acadêmicas, em especial um retrato assinado por Pedro Américo, o *Busto de jovem*,meticulosamente construído sobre os princípios do claro-escuro. A Pinacoteca também conta com uma pequena paisagem do artista paraibano, *A cascata*, onde transparece habilidade técnica e precisão nas pinceladas. Todavia, parecem obras de autores diferentes: o retrato não permite de modo algum perceber as pinceladas; a paisagem, por sua vez, explicita-as, sugerindo a pressa na execução de uma pintura ao ar livre. Possivelmente, um Pedro Américo trilhando novos caminhos.

Egresso da Academia, Almeida Júnior está representado na Pinacoteca pelo autorretrato no qual ostenta – com uma boa dose de licença poética – a roupa de um grego antigo. Sintomática idealização, elaborada por um homem formado no século XIX sob as referências estéticas da Antiguidade Clássica, mas notabilizado, aí o paradoxo, por representar o brasileiro, em especial o habitante do interior de São Paulo. Talvez a concepção de Almeida Júnior fosse de que a constituição da identidade nacional pudesse perfeitamente ser apoiada na tradição ocidental, e que para isso não seria necessário ser eurocêntrico. O artista jamais abandonou as lições de desenho e composição de sua formação acadêmica, porém através da temática conquistou um lugar proeminente na história da arte no Brasil. Precocemente falecido, vítima de um crime passional no dia em que

os jornais alardeavam ser o fim do mundo, 13 de novembro de 1899, Almeida Júnior encerrou o século de uma forma lendária no auge da sua carreira.

Figura dissonante do conjunto aqui apresentado é Benedito Calixto, por não ter passado pela escola do Rio de Janeiro. Nascido num ambiente provincial, alcançou notoriedade em São Paulo, criando uma obra conhecida em todo o Brasil, especialmente as cenas históricas incansavelmente reproduzidas em livros didáticos. Todavia, *Paisagem com Cruzeiro* difere do conjunto da produção do artista por demonstrar uma discreta influência do impressionismo na exploração da cor e no manejo do pincel. Essa estranheza deriva da incompatibilidade de conceitos por demais fechados para entender um período fértil das artes plásticas. Afinal, Calixto seria acadêmico, realista, naturalista, impressionista ou pré-moderno? Essa pergunta pode ser estendida para outros, suscitando mais dúvidas, possivelmente por pretender uma categoria fechada como resposta, enquanto a época em questão sugere transitoriedade. O Império terminara, a escravidão fora abolida, emergia um novo centro econômico no país – São Paulo – e um novo carro-chefe da economia, o café. Essa ruptura da hegemonia carioca explica a ascensão de Calixto e a ida de Pedro Américo a São Paulo para pintar o clássico quadro *Independência ou Morte*.

Por sua vez, as obras assinadas por Eliseu Visconti apontam para seminal aparecimento no Brasil do impressionismo. Apesar de oriundo da Academia Imperial, Visconti foi um dos primeiros na América Latina a incorporar os recursos da técnica impressionista com a sua experimentação sobre a luz e a cor. Passou a atentar para os aspectos puramente pictóricos oferecidos pela luz e foi seduzido pela transparência atmosférica na obtenção da cor. Essa ruptura – Visconti havia tido uma formação acadêmica brilhante – e a opção, mesmo que tardia, pelo movimento impressionista colaboraram no sentido de preparar o terreno para o aparecimento das tendências mais renovadoras no período inicial do modernismo, que em breve iria transformar as artes visuais no Brasil.

Enfim, um olhar mais atento pelas obras da Pinacoteca Ruben Berta arroladas neste módulo, muitas delas assinadas por ícones da arte brasileira, pode sugerir que o século XIX possivelmente tenha sido uma base essencial para a consolidação da própria modernidade. De fato, é importante analisar atenta-

mente as transformações, a modernização, a expansão e o desenvolvimento ocorridos nos anos oitocentos e nos inícios do século seguinte, a fim de demonstrar como foi um período decisivo para a formação da identidade cultural do Brasil. E, talvez, pelo fato de possuir uma visão ampliada sobre a história da arte, Pietro Maria Bardi tenha sido o responsável pela entrada nos museus regionais, entre eles a Pinacoteca Ruben Berta, desse conjunto que apenas aparentemente destoaria da proposta inicial de Chateaubriand de priorizar a produção artística moderna.

Though the original intention of Chateaubriand was, for the Pinacoteca Ruben Berta, not to have as part of this collection works of art produced by artists born and active in the 19<sup>th</sup> century, the collection ended up having paintings from artists that not only were from the 19<sup>th</sup> century but, who also had the soul of the 19<sup>th</sup> century. Many of them were graduates of the Academia Imperial das Belas Artes [Imperial Academy of Fine Arts], with a neoclassical training, focused on historical painting and portraits. It is worth a mention that painters like Pedro Américo, Batista da Costa, Almeida Júnior and Eliseu Visconti attended the Academy at the time of the Empire, when the Brazilian monarchy drove the direction of artistic careers. The school was so powerful that even after the republican coup of 1889, followed by the removal of teachers more connected to Emperor Dom Pedro II, as well as having its name change to the Escola Nacional de Belas Artes [National School of Fine Arts], it was still attached to classicist principles.

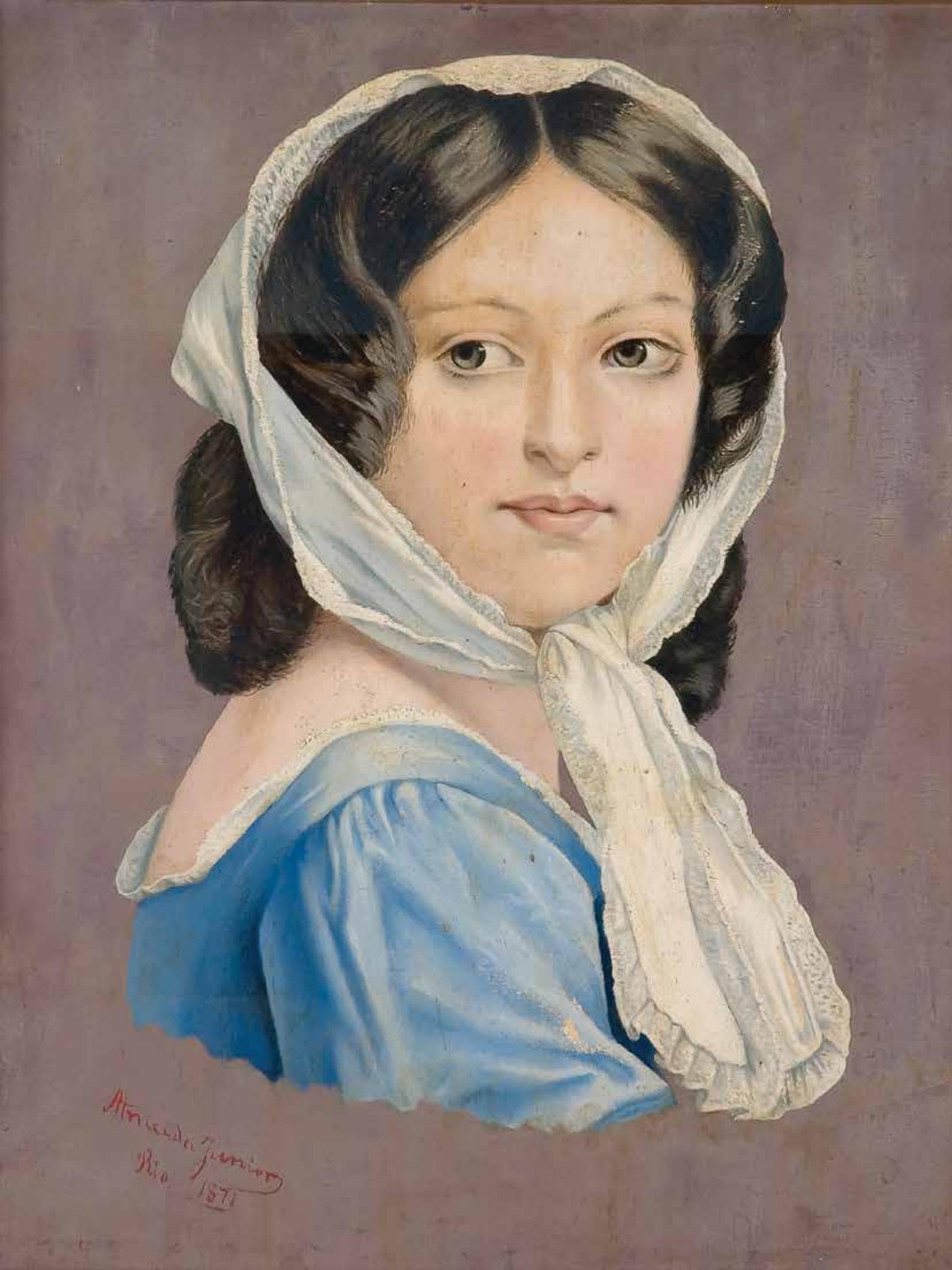
The paintings printed below, part of the Ruben Berta collection; express the artistic environment in Brazil in the period between the unraveling of the protective mantle of the Empire and the consolidation of modernism in the 1950s. Some of these paintings can be framed in the general concept of academic work, especially a portrait signed by Pedro Américo named as *Bust of a young* that was meticulously built on the principles of light and shade. The Pinacoteca also has a small landscape called *Waterfall*, by Américo, in which his technical skill and precision in strokes is clearly demonstrated. These two paintings seem to be the works of different painters. The portrait does not allow in any way the perception of strokes from the brush, but the landscape explains them, suggesting the rush for the outdoor execution of a painting. Possibly Pedro Américo was treading new paths.

Almeida Júnior was a student at the Imperial Academy of Fine Arts and in his self-portrait, part of the Ruben Berta collection he is clad in an ancient Greek robe, of course with a good dose of poetic license. Surely the symptomatic idealization made by a man formed in the 19<sup>th</sup> century under the aesthetic references of classical antiquity, the paradox resides in the fact that he represents a Brazilian inhabitant from the countryside of São Paulo state. Perhaps the concept of Almeida Júnior was that the constitution of national identity could perfectly be supported by the Western tradition, and would not need to be Eurocentric. The artist never left behind the drawing and composition lessons acquired in his academic training; however it was through the thematic that he earned a prominent place in the history of art in Brazil. Dying prematurely, he was the victim of a crime of passion, coincidentally on the day newspapers trumpeted the end of the world, November 13, 1899. Almeida Júnior ended the century in a legendary way and at the top of his career.

A dissonant figure in the set of artists presented here Benedito Calixto did not attend the art school in Rio de Janeiro. Born into a provincial environment he achieved prominence in São Paulo and his work became known throughout Brazil, especially with his historical scenes that were exhaustively printed on school textbooks. However, the painting named *Landscape with Cruise* differs from the greater part of his production, presenting a slight influence of impressionism in the exploration of color and brush techniques. This strangeness derives from the incompatibility of concepts that are too narrow to help us understand this fertile period of the visual arts. After all, would Calixto be academic, realist, naturalist, impressionist or pre-modern? This question can be extended to other painters, raising more doubts. Possibly a narrow category of style does not explain or provide an answer when one wants to understand a period of transition between concepts. The Empire had ended, slavery abolished and a new economic center in the country emerged – São Paulo – pushed by a new cycle of the Brazilian economy: coffee. This disruption of Rio de Janeiro's hegemony explains the rise of Calixto and the departure of Pedro Américo to São Paulo, to paint the classical masterpiece *Independence or Death*.

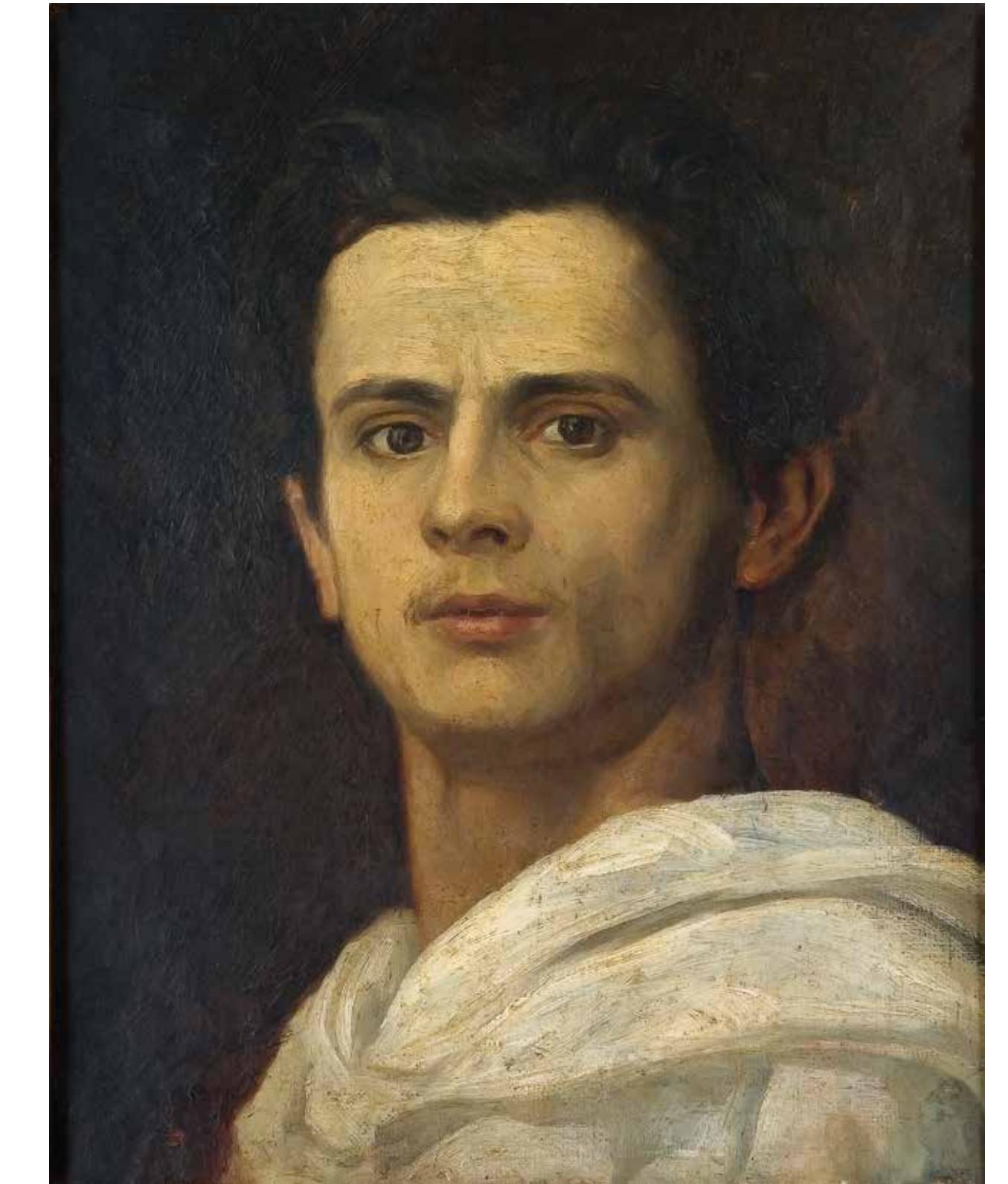
The paintings signed by Eliseu Visconti, point to the seminal emergence of impressionism in Brazil. Despite the fact that he came from the Imperial Academy of Art, Visconti was one of the first painters in Latin America to incorporate the features of impressionist techniques with his experimentation in light and color. He started to pay attention to the purely pictorial aspects offered by light, he was seduced by the atmospheric transparency in the use of color. Visconti had had a brilliant academic training and the switch, even though it was a late one, to the Impressionist movement helped to prepare the ground for the emergence of greatly renewing trends in the initial period of modernism, which would soon transform visual arts in Brazil.

Finally, a closer look at the artworks of the Pinacoteca Ruben Berta listed in this chapter, many of them signed by icons of Brazilian art, may suggest that the 19<sup>th</sup> century was essential for the consolidation of the basis for modernity. In fact, it is important to closely examine the transformations, modernization, expansion and development, which occurred in the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the next century, to demonstrate how this period became a turning point in the formation of the cultural identity of Brazil. Maybe it was Pietro Maria Bardi's wider view of the history of art that was responsible for the presence of 19<sup>th</sup> century painters in the collections assembled for the regional museums, including the Ruben Berta collection. Apparently only this set wandered away from the initial proposal of Chateaubriand to prioritize modern artistic production.



Almeida Júnior  
*Retrato de moça* – 1871  
óleo sobre cartão | oil on card  
44,8 x 36,4 cm

Auto-retrato – 1878  
óleo sobre tela | oil on canvas  
40,9 x 32,5 cm





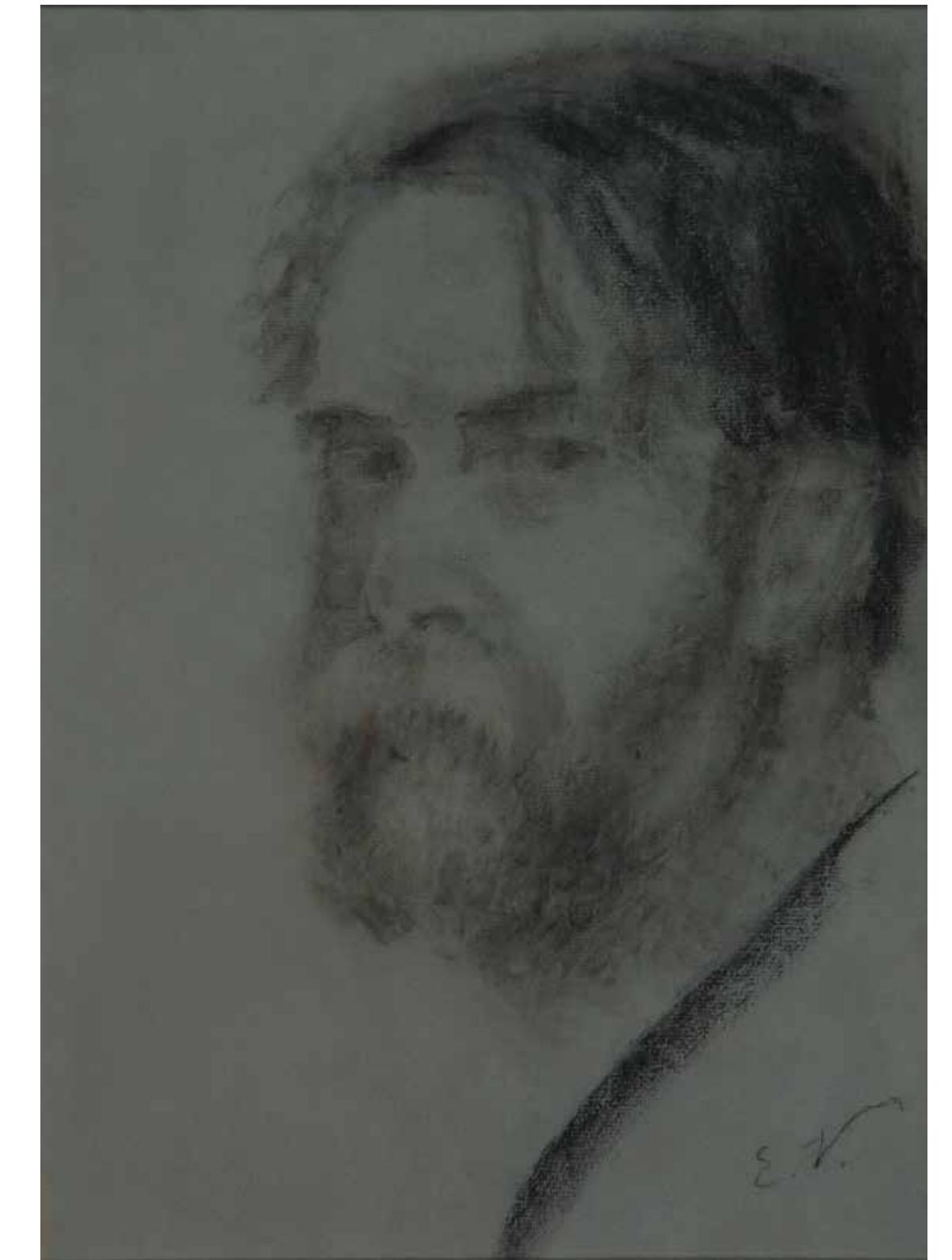
Eliseu Visconti  
*Morro do Castelo* – sem data | undated  
óleo sobre madeira | oil on wood  
27,0 x 34,0 cm

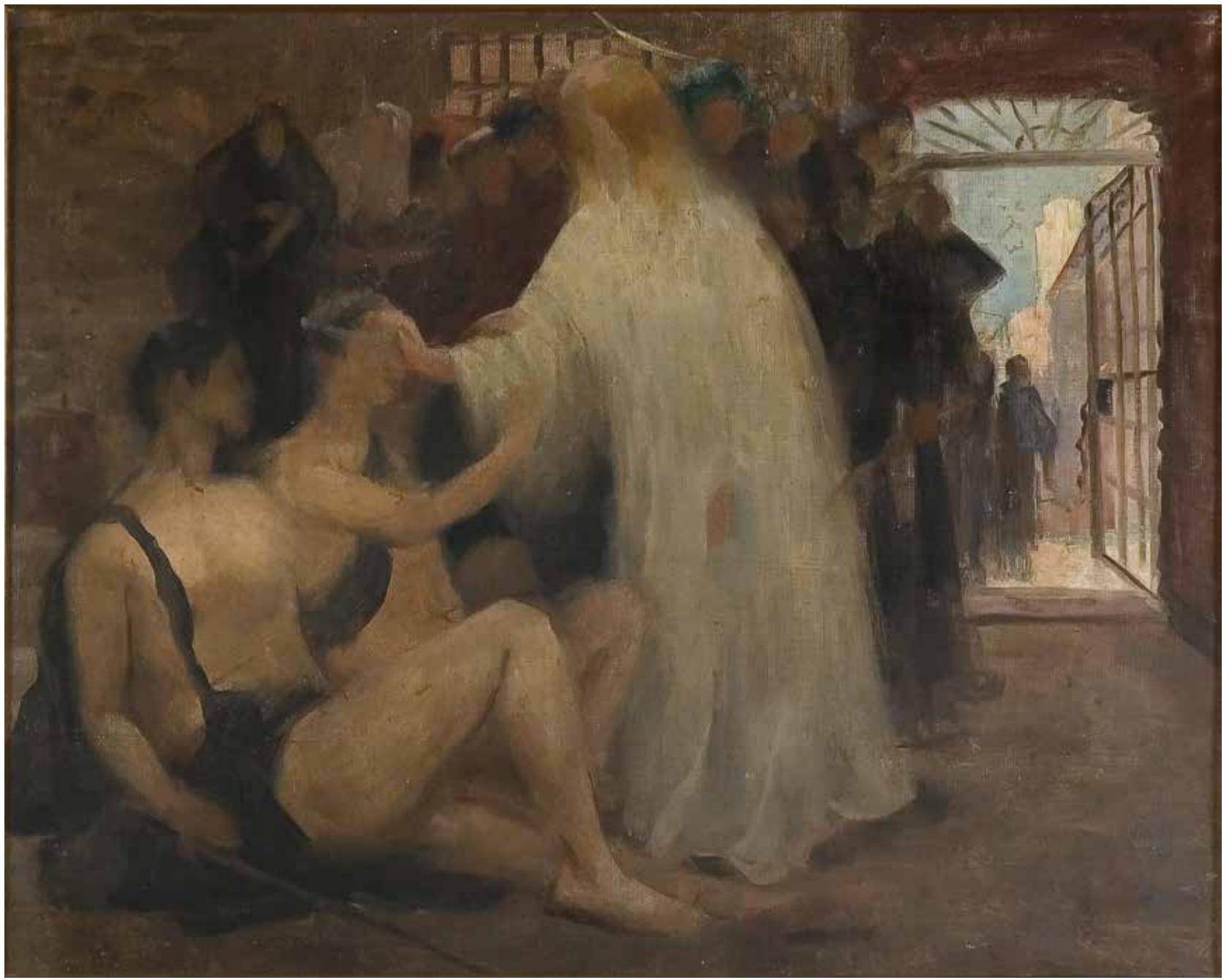


Eliseu Visconti

*Estudo para a obra Primavera* – sem data | undated  
pastel | pastel  
74,6 x 69,0 cm

*Auto-retrato* – sem data | undated  
pastel seco | dry pastel  
43,0 x 31,0 cm

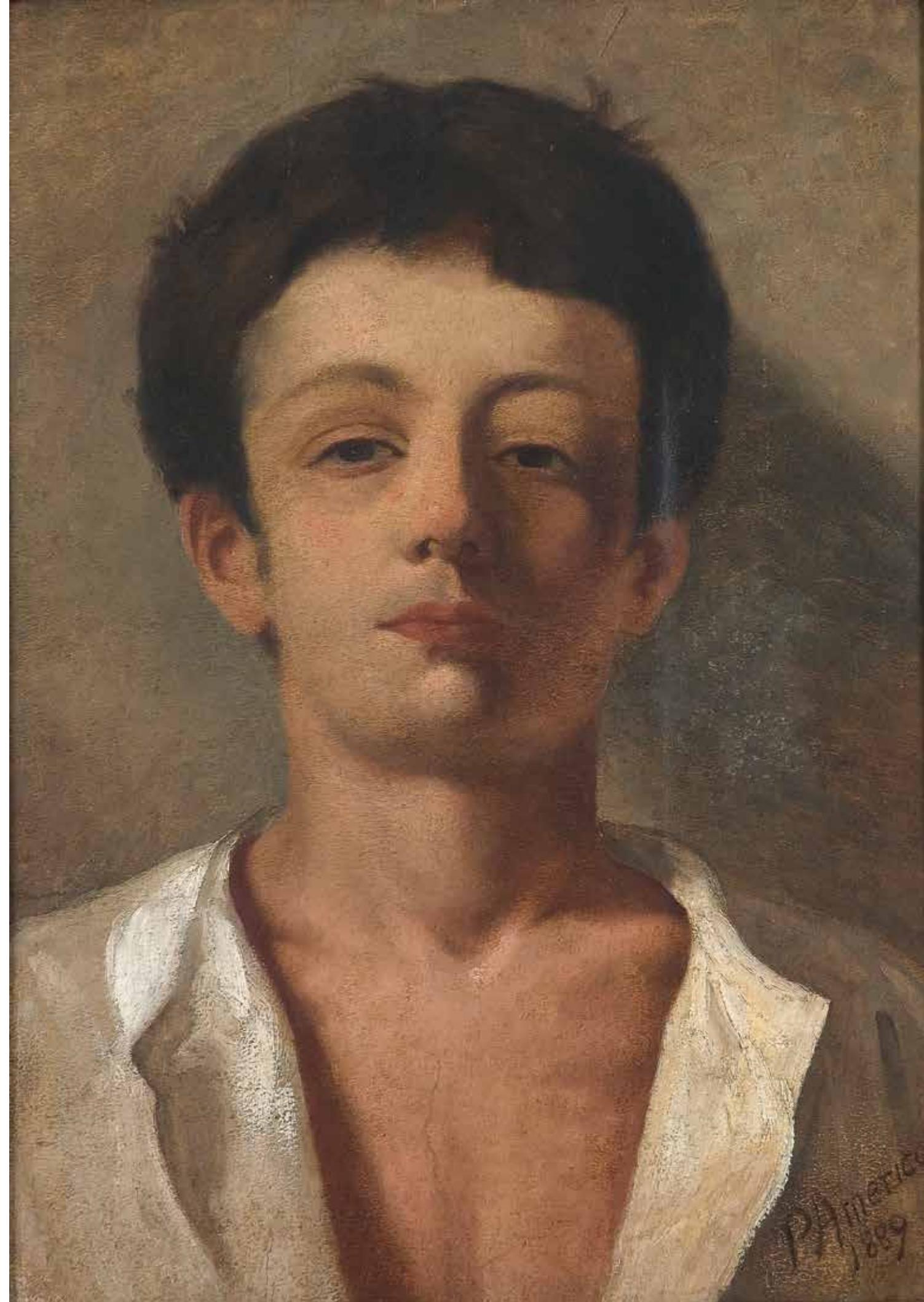




**Eliseu Visconti**  
*Cena bíblica* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
32,4 x 40,2 cm



**Eliseu Visconti**  
*Cena bíblica – Lázaro* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
32,5 x 40,0 cm



36

**Pedro Américo**  
*Busto de jovem* – 1889  
óleo sobre cartão | oil on cardpaper  
45,5 x 33,0 cm

*A cascata* – sem data | undated  
óleo sobre madeira | oil on wood  
21,5 x 15,0 cm

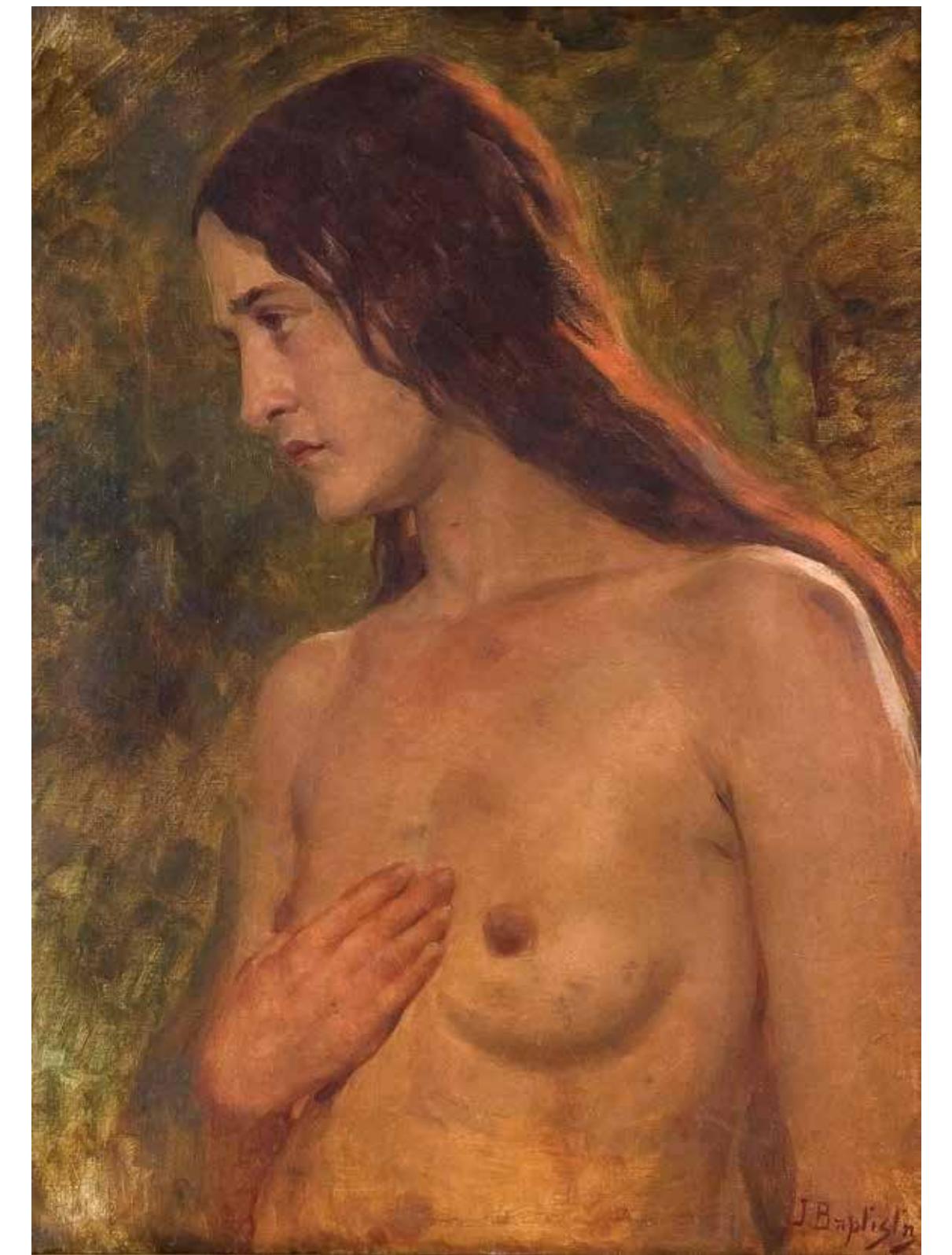


37



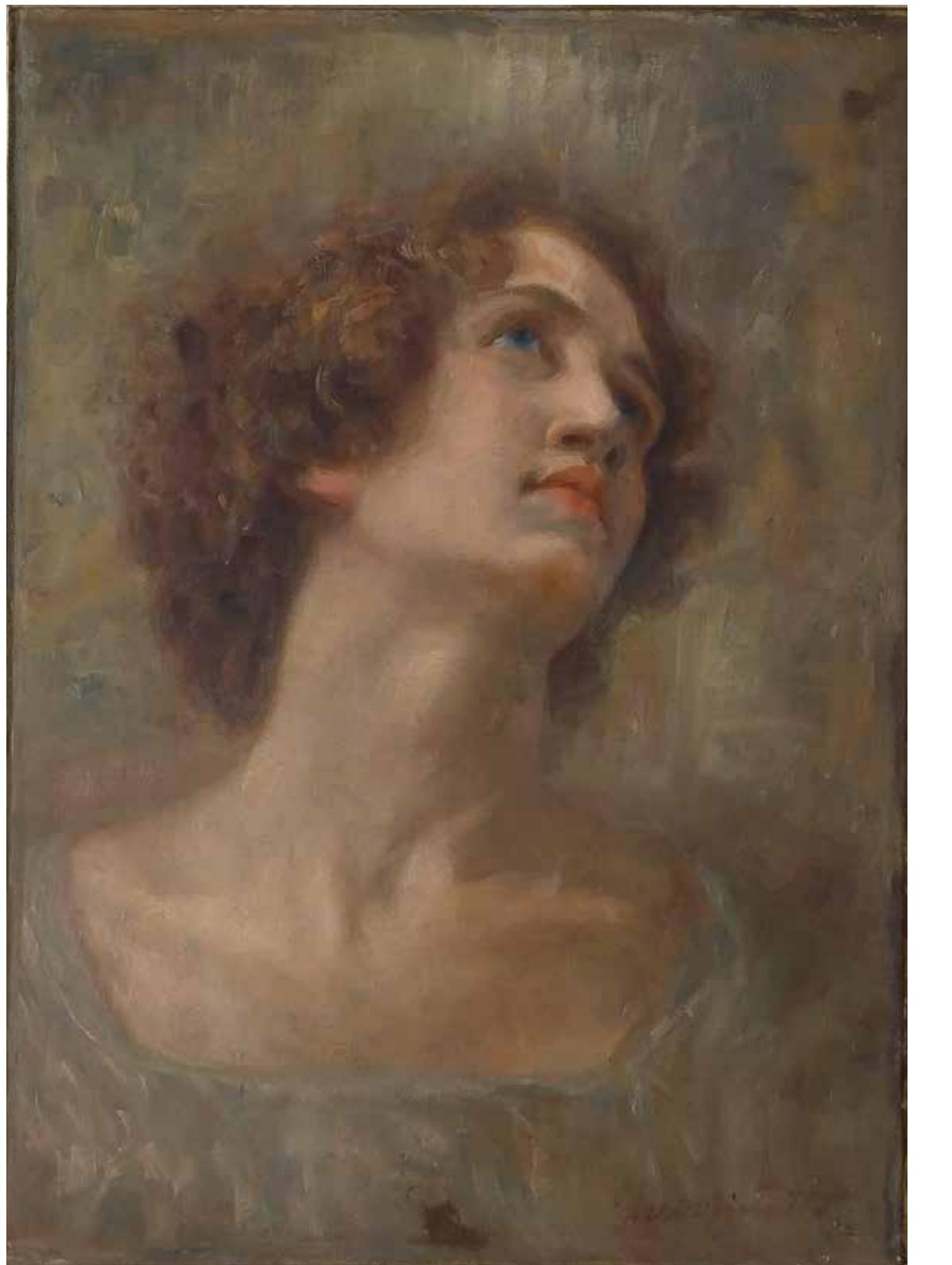
**Batista da Costa**  
*Adolescente* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
46,8 x 38,7 cm

*Nu* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
58,2 x 43,2 cm



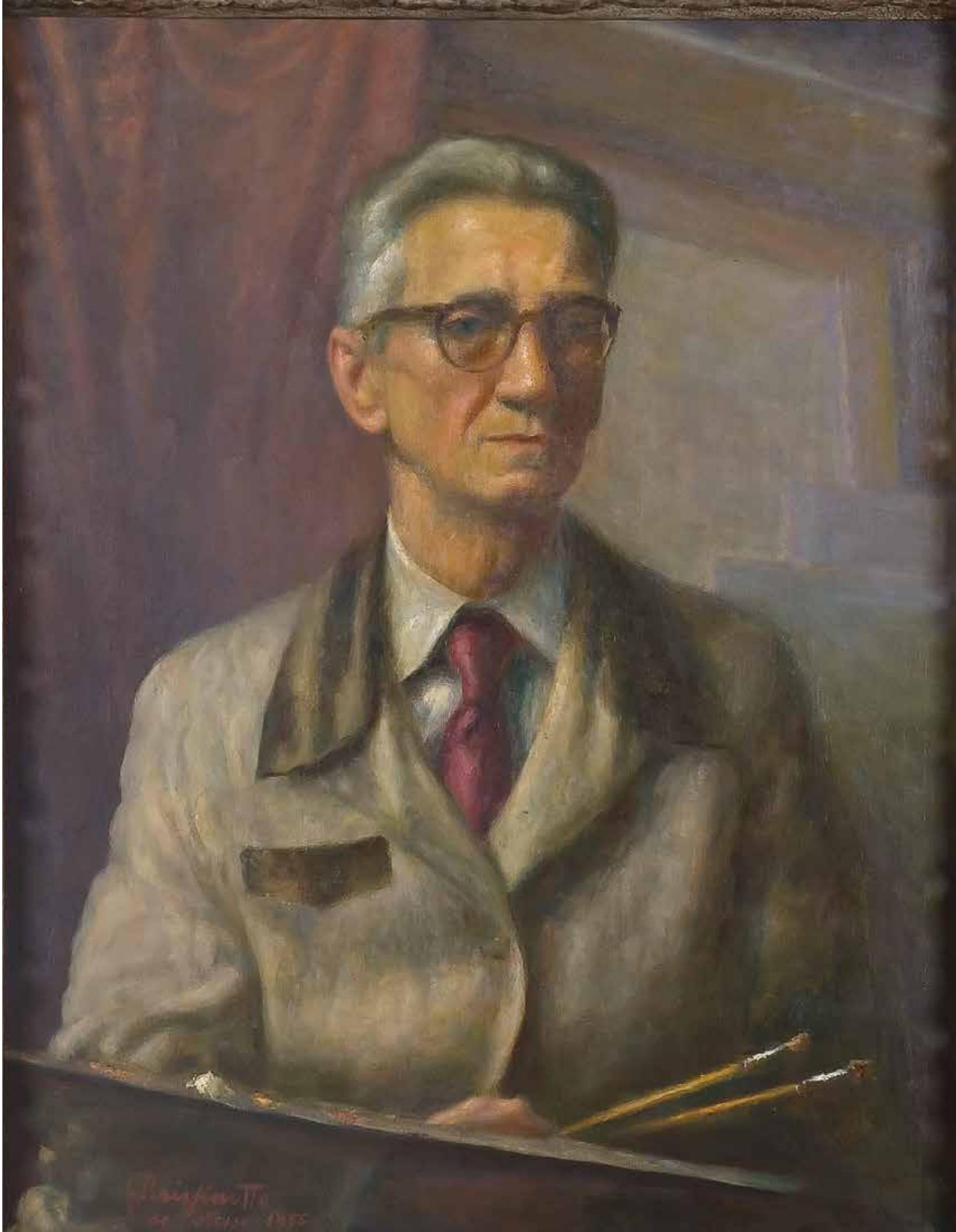


**Batista da Costa**  
*Paisagem* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
39,0 x 56,0 cm



José Perissinotto  
*Estudo de cabeça* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
55,2 x 40,3 cm

*Auto-retrato* – 1955  
óleo sobre tela | oil on canvas  
74,5 x 59,5 cm





Benedito Calixto  
*Paisagem com Cruzeiro* – 1920  
óleo sobre tela | oil on canvas  
40,0 x 60,0 cm

## O MODERNO NA PINACOTECA

### THE MODERN AT THE PINACOTECA

FLÁVIO KRAWCZYK



O marco inicial utilizado por Chateaubriand para a constituição dos museus regionais havia sido a Semana de 22, ou seja, o jornalista paraibano pretendia focar a arte moderna. Embora esse projeto tenha sofrido desvios, a Pinacoteca Ruben Berta recebeu um conjunto representativo das primeiras gerações modernistas no Brasil. Entre os artistas projetados a partir da década de 1920, constam Lasar Segall e Di Cavalcanti; dos emergentes dos anos 1930 e 1940, podem ser citados Portinari, Flávio de Carvalho e Joaquim Lopes Figueira; e, da década de 1950, entre outros, destacam-se Carlos Bastos e Carybé.

Genericamente, é designado como modernismo o conjunto das correntes artísticas surgidas na primeira metade do século XX que interpretam o impulso econômico e tecnológico associado à civilização industrial, podendo-se indicar como característica fundamental a ânsia de produzir uma arte condizente com o seu próprio tempo, abdicando da tradição clássica. Um bom exemplo desse fenômeno é Lasar Segall, que, radicado no Brasil em 1923, trouxe na bagagem a opção pelo expressionismo, tomando como tema predominante a problemática humana. Na gravura presente na Pinacoteca, o artista enfoca o drama social, retratando as prostitutas do Mangue, no Rio de Janeiro. Embora representadas com linhas suaves, a cena é formalmente tensa, com as mulheres postadas de costas para as venezianas, onde um homem controla o movimento da rua.

Também atento para as questões sociais, Di Cavalcanti buscou soluções plásticas para representar a população brasileira através de uma síntese profundamente erudita. Considerado o idealizador da Semana de 22, refletiu a vida cotidiana da população, plasmando-a em linhas, formas e cores expressionistas. As pinturas *Mãe e Mulata* apresentam o espaço urbano emoldurando o vínculo materno e uma representação idealizada da mestiçagem entre africanos e europeus, paradigmática da identidade nacional. Por fim, na tela intitulada *Figuras* transparece outra característica do autor, esta de caráter mais técnico: os contrastes cromáticos, dependentes do desenho que organiza volumes e planos. Nesse caso, a pintura ainda não se libertara completamente do cânone acadêmico.

O movimento pendular entre ruptura e continuidade no modernismo brasileiro é nítido em outras obras da Pinacoteca. Mesmo Portinari, com seu grande conhecimento da história e da técnica da pintura, por vezes oscilava entre o modernismo e o academismo. Em *Retrato de Rodolfo Jozetti*, produz uma imagem plasticamente convencional de um militante da Ação Integralista Brasileira, partido fascista ativo na época. Detalhe paradoxal é que o pintor era marxista, filiado ao Partido Comunista Brasileiro e com uma obra dedicada a evidenciar a desigualdade social. Notabilizado por captar os traços marcantes dos seus retratados, apresenta o médico em uma postura de extrema afetação, um verdadeiro dândi. No mesmo ano, 1928, Portinari recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Escola Nacional de Belas Artes com outro retrato acadêmico, de modo que é clara sua intenção de obter reconhecimento e garantir o sustento por meio de obras adaptadas ao gosto ainda dominante.

Nem sempre a vinculação à Semana de 22 implica uma solução formal avessa aos paradigmas tradicionais. É o caso das esculturas de Hildegardo Leão Velloso, isentas de qualquer indício do modernismo, embora o autor tenha participado do histórico evento ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo. Da mesma forma, não há traços modernistas na obra de Rescála presente na Pinacoteca: um casario do centro histórico de Salvador refletido com as cores vivas de uma obra *naïf*, mas com o desenho preciso de quem cursou com méritos a Escola Nacional de Belas Artes, ganhando prêmios de viagem ao Brasil e ao exterior. O carioca Rescála tornou-se professor da Escola de Artes de Salvador, cidade que também acolheu o pintor Carybé. Esse notável argentino participa ativamente do movimento de renovação cultural na capital baiana, ocorrido a partir dos anos 1950, notabilizando-se por retratar o cotidiano popular a partir de uma imersão na vida e na religiosidade local.

A presença na Pinacoteca de artistas atuantes na Bahia nos anos 1950 e 1960, tais como Rescála, Jorge Costa Pinto, Floriano de Araújo Teixeira, Fernando Coelho, Carybé e principalmente Carlos Bastos, é reveladora do projeto de Chateaubriand de levar a arte de outras regiões para os diferentes museus implantados pelo país, estabelecendo assim uma rede de instituições interli-

gadas por laços estéticos compartilhados. Por outro lado, o acervo resultante demonstra a legitimidade duramente conquistada no âmbito dos museus num contexto mais amplo em que a arte moderna estava se consolidando como uma cultura urbana em diferentes pontos do território brasileiro. Muitas dessas pinturas, gravuras, esculturas, tapeçarias e desenhos sustentavam – em maior ou menor medida – através de seus frágeis suportes, o espaço ocupado pelo movimento moderno dentro do ambiente do museu, utilizado como difusor de ideais utópicos de uma etapa pioneira de um longo processo a ser levado em frente visando a uma sociedade mais socialmente justa e democrática.

The starting point used by Chateaubriand for the establishment of regional museums was the Modern Art Week of 1922, that is to say, the journalist from the state of Paraíba wanted to focus on modern art. Although his original project suffered deviations, the Pinacoteca Ruben Berta received representative works of art by the foremost modernist generations in Brazil. Among the prestigious artists from the 1920s the Pinacoteca Ruben Berta received Lasar Segall and Di Cavalcanti. Emerging from the 1930s and 1940s Portinari must be highlighted, along with Flávio de Carvalho and Joaquim Lopes Figueira; in the 1950s, Carlos Bastos and Carybé, among others, stand out.

In general, modernism is defined as the whole of the artistic trends that emerged in the first half of the 20<sup>th</sup> century which interpreted the economic and technological momentum associated with industrial civilization and may be indicated as a fundamental characteristic, the urge to produce consistent art with its own time, abdicating the classical tradition. A good example of this phenomenon is Lasar Segall, who settled in Brazil in 1923. Segall brought with him the possibility for expressionism, taking human problems as a predominant theme. In this picture, part of the Ruben Berta collection, the artist focuses on social drama, portraying prostitutes in the Mangue neighborhood, Rio de Janeiro. Although represented by smooth lines, the scene is tense, with women posing with their backs to the venetian style window panes, while a man controls the movement on the street.

Paying attention to social issues, Di Cavalcanti, sought for artistic solutions to represent the Brazilian population through a deeply scholarly synthesis. Di Cavalcanti is considered the creator of the 1922 Modern Art Week, he reflected the everyday life of the population, depicting it through lines, shapes and colors. Both paintings, *The Mother* and *The Mulata*, present the urban space framing the maternal bond and an idealized representation of miscegenation between Africans and Europeans, which is paradigmatic of Brazilian national identity. Finally, the canvas titled *Figures*, transpires another characteristic of the author, this of a more technical nature: the chromatic contrasts, which depend on the design plans and the organization of volumes. In this case, the painter is not yet completely freed from the academic canon.

The pendulum between rupture and continuity in Brazilian modernism is clear in other works that are part of the Pinacoteca Ruben Berta. Even Portinari, with his great knowledge on the history of art and painting technique, sometimes oscillated between modernism and academicism. In the *Portrait of Rodolfo Jozetti* he produces an artistically conventional image of a political militant from the movement called Brazilian Integralist Action, which was the active Fascist party at the time. The paradoxical detail is that

the painter was a Marxist, affiliated to the Brazilian Communist Party, dedicating a great amount of work to highlight social inequality. Noted for capturing the striking features of his subject, he presents the physician in a position of extreme affectation, a real dandy. In the same year, 1928, Portinari receives a Foreign Travel Award from the Escola Nacional de Belas Artes [National School of Fine Arts] for another academic painting, his clear intention is to gain recognition and guarantee his livelihood through works suited to the still dominant taste.

Not always does an artist's linking to the Modern Art Week of 1922 implies in an aversion to traditional paradigms when it comes to producing a formal solution. This is the case with the sculptures by Hildegardo Leão Velloso, free from any hint of modernism, although the author had participated in the historic modern art event at the Teatro Municipal de São Paulo [Municipal Theatre of São Paulo] in 1922. Likewise there are no modernist traces in the work of the painter Rescála, part of the Ruben Berta collection. On this piece of art he depicts a historical group of houses in downtown Salvador city, this masterpiece depicted these houses in vivid colors of the *naïf* style, but with a precise design one only finds in painters who have very successfully graduated from the Escola Nacional de Belas Artes. Rescála earned art awards in Brazil and abroad. From Rio de Janeiro he became a professor of the Escola de Artes de Salvador [School of Arts in Salvador]. This city also hosted the painter Carybé. This remarkable Argentinean actively participated in the movement of cultural renewal in Salvador, which occurred in the 1950s. Carybé became notorious for portraying the popular daily life of the city after an immersion into local life and religiosity.

The presence, in the Ruben Berta collection, of artists who were active in the state of Bahia in the 1950s and 1960s, such as Rescála, Jorge Costa Pinto, Floriano de Araújo Teixeira, Fernando Coelho, Carybé and especially Carlos Bastos, reveals that Chateaubriand's project was aimed towards taking art from different regions to museums located across the country, thereby establishing a network of interlinked art institutions connected by shared aesthetic ties. Moreover, the resulting collection demonstrates the hard-won legitimacy in the context of museums in a broader realm in which modern art was consolidated as part of urban culture in different areas of Brazil. Many of these paintings, prints, sculptures, tapestries and drawings maintained, to a greater or lesser extent, the utopian ideal of pioneering a long process that has the intention of forwarding a socially fairer and more democratic society. Though art is a fragile media and modern art movements occupy mostly the environment of museums.

Di Cavalcanti  
*Figuras* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
65,0 x 81,4 cm





Di Cavalcanti  
*Mae* – sem data | undated  
guache | gouache  
58,5 x 49,5 cm

*Mulata* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100,0 x 65,0 cm



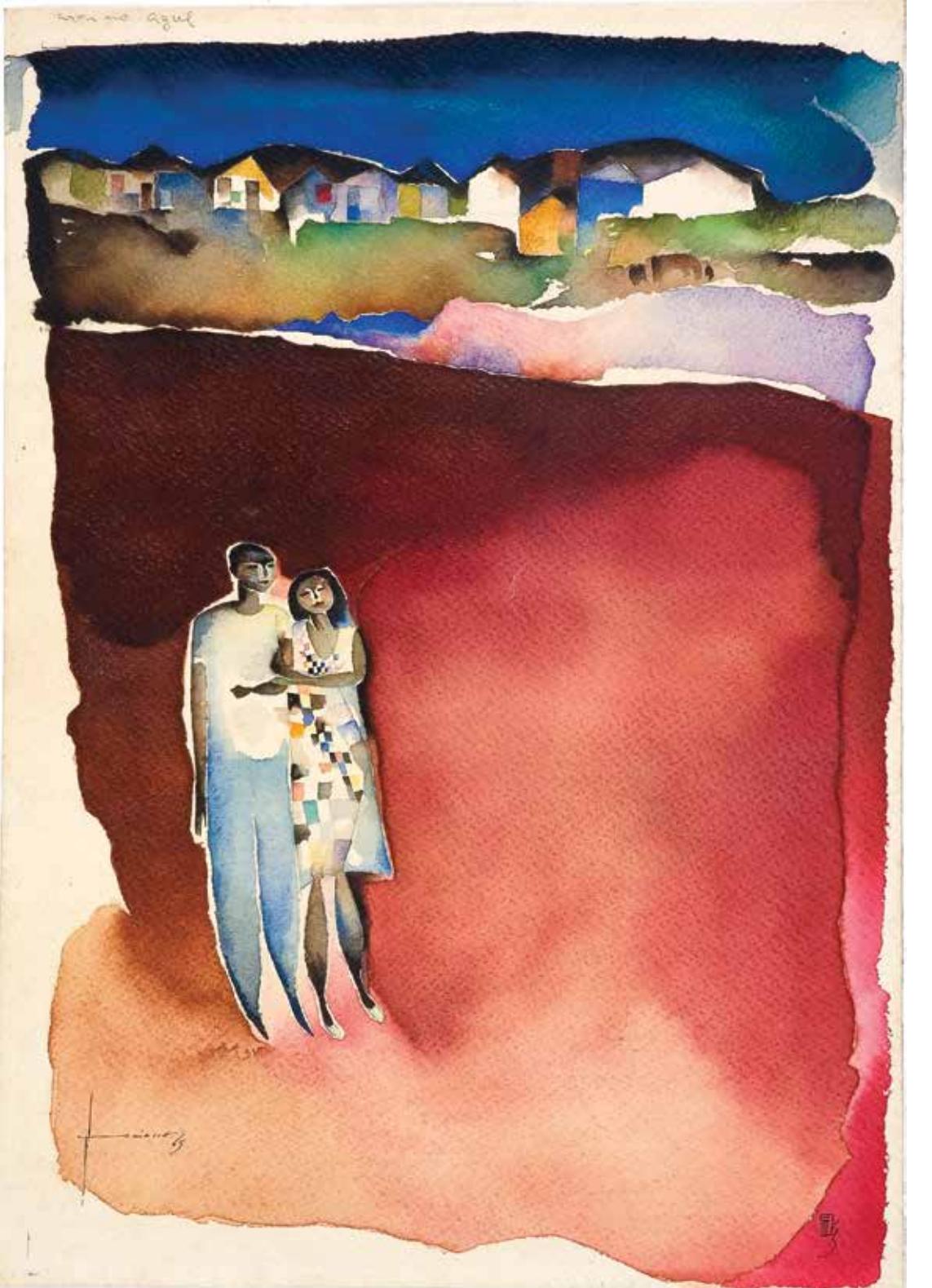
**Cândido Portinari**  
*Retrato de Rodolfo Jozetti* – 1928  
óleo sobre tela | oil on canvas  
200,0 x 90,5 cm



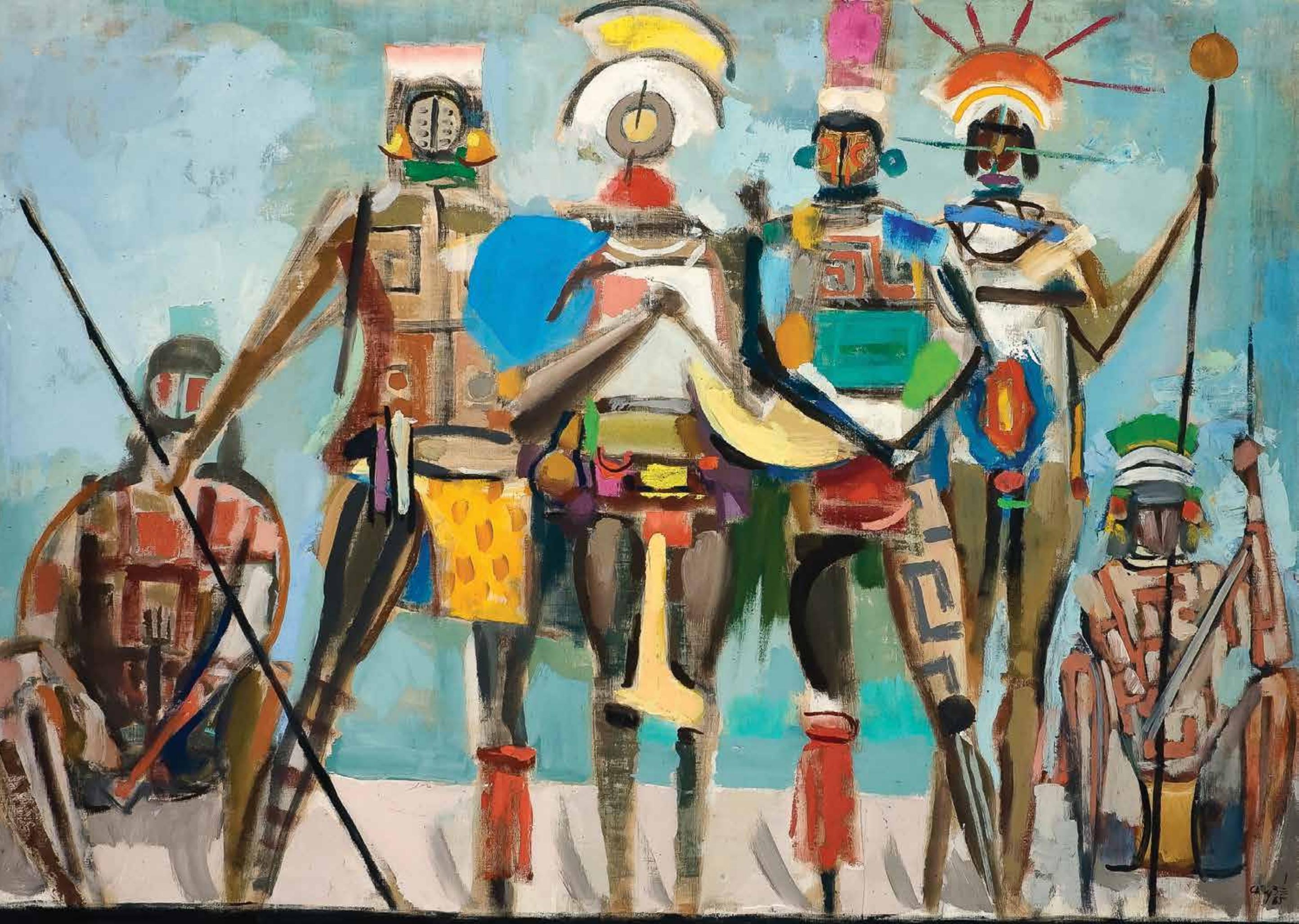


**João José Rescála**  
*No terreiro de Jesus* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
55,3 x 72,3 cm

**Floriano Teixeira**  
*O incomparável vermelho da Bahia* – 1965  
aquarela | watercolor  
53,4 x 37,6 cm



Carybé  
*Os caciques* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
73,0 x 100,0 cm





**Autor não identificado | Unidentified author**  
*Moça* – sem data | undated  
crayon e colagem | crayon and collage  
33,8 x 52,0 cm

**Flávio de Carvalho**  
*Nu* – 1962  
nanquim | nankin  
95,5 x 62,5 cm





Hildegarde Leão Velloso  
*Cabeça de Dom Miguel Carcano* – 1937  
bronze | brass  
34,5 x 22,0 x 27,0 cm

*Cabeça de jovem* – sem data | undated  
mármore de Carrara | Carrara marble  
24,5 x 23,0 x 24,0 cm





Jorge Costa Pinto  
*Marinha* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50,0 x 61,0 cm

*Marinha* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
59,8 x 72,2 cm





**Fernando Coelho**  
*Favela* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90,2 x 90,2 cm

**Sérgio Telles**  
*Santa Tereza* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54,0 x 65,0 cm



Lasar Segall  
*Mangue* – 1943  
xilogravura | woodcut on paper  
20/20  
20,2 x 20,2 cm



Joaquim Lopes Figueira  
*Natureza morta* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
58,7 x 45,0 cm



Carlos Bastos  
*Arraial da Glória* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
58,5 x 91,2 cm

# OBRA DESAPARECIDA

# MISSING ARTWORK

to da Veiga Guignard  
*To de mulher* - 1946  
óbre tela | oil on canvas  
42,0 cm

A obra *Retrato de mulher*, do importante autor modernista Alberto da Veiga Guignard, tombada sob o código RB 062 no acervo da Pinacoteca Ruben Berta, está desaparecida.

Em 1982, o acervo da Pinacoteca fora transferido para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, através de um convênio estabelecido entre a Prefeitura e o Governo do Estado. O desaparecimento da obra de Guignard da sede do museu estadual foi descrito e assentado no ano de 1989 no processo administrativo nº 01.005219.89.2 da Prefeitura de Porto Alegre. Entretanto, investigações e inquérito não evoluíram. Em 1998, o processo foi arquivado, e a referida obra permanece até hoje em local ignorado.

Registrada no Cadastro de Bens Musealizados Desaparecidos do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, não existem bons registros fotográficos da obra. A referência disponível é a imagem publicada em jornal na data de 22/10/1979, aqui reproduzida.

Obras de arte fazem parte do patrimônio do povo. Persiste a expectativa de recuperação da pintura e sua reinserção no acervo da Pinacoteca, para voltar a ser exposta e cumprir democraticamente sua função de fruição estética e cultural. Quaisquer informações que possam levar a pistas da obra podem ser encaminhadas à:

Pinacoteca Ruben Berta  
Rua Duque de Caxias, 973 – Centro Histórico  
90010-282 Porto Alegre / RS  
+55 51 3289-8292 / 3224-6740  
acervo@smc.prefpa.com.br

The artwork *Portrait of a woman* by the important modernist Alberto da Veiga Guignard, listed under the code RB 062 in the Pinacoteca Ruben Berta collection is missing.

In 1982 the Pinacoteca collection was transferred to the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, this transfer was established through an agreement between the City Hall and the State Government. The disappearance of the Guignard work from the headquarters of the state museum was described and recorded in 1989 in the administrative process nº 01.005219.89.2 in the Municipality of Porto Alegre. Since then the investigation and enquiry into its disappearance has not progressed. In 1998 the case was archived and the artwork's location remains unknown.

registered in the inventory of missing museum pieces at Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, there are no good photographic records of this artwork. There is a newspaper reference available dated 22/10/1979, the image is reproduced below.

Works of art are part of the heritage of the people. There still remains an expectation for the recovery of the painting and its reintegration into the Pinacoteca collection, allowing it to be exhibited again and democratically fulfill its function of aesthetic and cultural enjoyment. Any information that could lead to the recovery of the work may be directed to:

Pinacoteca Ruben Berta  
Street Duque de Caxias, 973 – Historical Center  
90010-282 Porto Alegre / RS  
+55 51 3289-8292 / 3224-6740  
acervo@smc.prefpoa.com.br

# ANOS 1960: UM RECORTE TEMPORAL NA COLEÇÃO

## THE 1960S: A TIME FRAME IN THE COLLECTION

PAULO GOMES



**F**aremos, nesta breve apresentação do segmento de obras datadas dos anos 1960 da Pinacoteca Ruben Berta, algumas considerações buscando, mais do que traçar o perfil da coleção, compreender suas razões de ser e suas motivações. Adiantamos alguns dados notáveis: é uma coleção marcada pela excelência das suas obras [nem sempre acompanhada da notoriedade dos nomes, deixemos bem claro]; é uma coleção que precisaria do conhecimento de suas outras cinco irmãs, espalhadas pelo Brasil, para definirmos com clareza seu perfil, pois possivelmente a coleção tenha sido constituída como única e, depois, distribuída em lotes equivalentes; tem um caráter didático, ao constituir-se de uma base histórica [obras de artistas finisseculares] e de um segmento contemporâneo; é majoritariamente uma coleção de arte contemporânea ao tempo e ao espírito da época de sua constituição; é uma coleção que reflete, de maneira notável, os embates estéticos e estilísticos de seu tempo. Fiquemos, por enquanto, nesses pontos, pois se outras questões ainda poderiam ser arroladas, nosso espaço não o permitirá, e isso fugiria de nosso recorte.

Os museus regionais de Chateaubriand são, até onde os conhecemos, muito próximos uns dos outros, devido certamente à hipótese de que a coleção foi constituída como um todo e, em seguida, partilhada por unidades regionais.<sup>1</sup> A Pinacoteca Ruben Berta possui 125 peças catalogadas. Segue praticamente o mesmo esquema de suas irmãs: um núcleo histórico, com obras dos séculos XIX-XX [Almeida Júnior, Pedro Américo, Batista da Costa, Benedito Calixto, Eliseu Visconti], um bloco de modernistas, com obras de Lasar Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Joaquim Lopes Figueira. Dentre os estrangeiros, apontamos a expressiva representação inglesa, com obras de Allen Jones, Alan Davie, Graham Sutherland, Michael Buhler, John Piper, Patrick Procktor, John Johnstone, Bill Maynard, Neville King e Peter Behan, configurando-se uma representação geracional de excepcional relevância e qualidade.<sup>2</sup> As obras dos artistas brasileiros [natos ou radicados] são o que de mais importante a coleção apresenta: um recorte geracional de grande qualidade e de notável relevância para o estudo dos caminhos trilhados pela arte brasileira no período de uma década, compreendida entre o final dos anos 1950 e o término da década seguinte, aspectos que destacaremos no seu devido tempo.

### SOBRE TEMPOS E NÚMEROS

Do ponto de vista temporal e numérico, a Pinacoteca Ruben Berta apresenta uma composição heterogênea: uma única, mas excepcional, obra datada do século XVII [*o Rejalma*, 1673, de Jeronimus Van Diest], e três do século XIX, que não chegam sequer a configurar um recorte, tratando-se mais de exceções.

Das décadas de 1920 a 1950, totalizamos 13 obras, ou seja, uma representação bastante reduzida e pouco expressiva. Temos ainda 33 obras sem data e uma representação maciça de 75 obras dos anos 1960, perfazendo o total anunculado de 125 obras. Importante considerar, antes de passarmos à análise do segmento majoritário, que, das 33 obras sem datação, uma considerável parte delas pode, pela sua autoria e aspectos formais, ser incluída no recorte temporal das décadas de 1950 e 1960, com predominância desta última. Quanto ao grupo majoritário, de 75 peças, podemos adiantar que se trata da maior coleção de arte brasileira do período em coleções locais. Além do fato em si, que denota um arrojo considerável em constituir um acervo de arte contemporânea em plenos anos 1960, a coleção permite o conhecimento de uma produção ignorada do grande público e mesmo dos historiadores e críticos de arte. A contemporaneidade deste acervo está, evidentemente, na datação das obras e no recorte geracional de seus autores, mas, fato notável, está principalmente na evidência dela apresentar, em obras, as principais tendências e vertentes desse conflitante período da arte brasileira.

### SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA E BIENALS

Como podemos afirmar o acima registrado? A análise da literatura produzida sobre a arte brasileira dos anos 1960 dedica-se majoritariamente ao estudo das manifestações associadas às vertentes abstratas dos anos 1950 e às correntes de vanguarda da arte dos anos 1960, notavelmente aquelas de tendência processual e conceitual. Uma análise descomprometida com o rigor metodológico das principais tendências visíveis a olho nu nas Bienais de São Paulo<sup>3</sup>, no período compreendido entre sua criação, em 1951, e o final da década de 1960, demonstra uma pendulação contínua entre a abstração e a figuração. Ao observarmos, por exemplo, a lista de contemplados nacionais no prêmio de pintura, veremos que essa pendulação tende à abstração geométrica nas primeiras Bienais e vai, progressivamente, inclinando-se para a abstração informal. Do ponto de vista das premiações internacionais, as tendências variam da abstração geométrica, figuração, abstração informal, figuração pop, *optical art* e arte social, seguindo de perto a mesma tendência acima apontada na produção brasileira.

O recorte da coleção aqui apresentado, dos anos 1960, conta, além da numerosa participação de 39 artistas nas Bienais de São Paulo<sup>4</sup>, também com um expressivo número de artistas premiados em diversas edições do evento. Essas premiações dão a ver uma representação visual das tendências mais evidentes no período, como podemos constatar nas obras de Aldemir Martins [premiado em 1951], Marcelo Grassmann [premiado em 1955 e 1963], Fayga Ostrower

[premiada em 1957], Manabu Mabe [premiado em 1959], Isabel Pons [premiada em 1961], Fernando Odriozola [premiado em 1965] e Maria Bonomi [premiada em 1965]. Podemos inferir que a proximidade dos organizadores da coleção, baseados em São Paulo, naturalmente os levaria àquela produção com maior visibilidade no momento, isto é, àqueles artistas que se destacavam e que eram premiados nas Bienais, o maior evento de artes plásticas do Brasil. Mas também devemos considerar que os artistas presentes na coleção tiveram participação em importantes eventos da arte brasileira naquele momento de grande intensidade e diversidade.

#### O QUE ESTA COLEÇÃO NOS APRESENTA?

As décadas de 1950 e 1960 foram excepcionalmente produtivas e diversificadas. Conforme apontamos anteriormente, a literatura sobre a arte do período é restrita a algumas manifestações, não dando a ver, em toda a sua dimensão, a importância dessa multiplicidade de tendências e vertentes. Walter Zanini, escrevendo sobre a “diversidade de aspectos da produção artística no Brasil que corresponde às décadas de 1960 e 1970”<sup>5</sup>, destaca que “[...] Em seguida ao domínio maciço exercido pelas abstrações entre a segunda metade dos anos 1950 e o início de 1960 irrompeu o persuasivo fenômeno das formas de representação comprometidas com a realidade imediata. O espírito de uma neo vanguarda penetrava o ambiente, logo tornando-se importante”. E segue afirmindo que “[...] Introduzidas, as novas figurações ganharam aspectos múltiplos com uma parte significativa de artistas interacionada às questões do social e, em particular, procurando responder, como instrumento de resistência e denúncia, às contingências políticas. Para outros, entretanto, a expressão poética não deveria prestar-se a delimitações ou condicionamentos ideológicos”. Se Walter Zanini nos dá uma visão excepcionalmente lúcida de um momento marcado pela amplidão de horizontes e pela diversidade de respostas, podemos corroborar suas afirmações com a observação da diversidade de eventos e manifestações daqueles tempos presentes em artistas e suas obras.

A Pinacoteca Ruben Berta permite que rastreemos uma considerável parte da vida cultural nacional dos anos 1950 e 1960, com as obras dos artistas que estavam atuando no calor da hora dos acontecimentos. Assim, se iniciamos ainda no final dos anos 1940, encontraremos obras de Aldemir Martins, Marcelo Grassmann e Mário Gruber, todos participantes da famosa exposição intitulada *Grupo dos 19* [São Paulo, 1948], de visível inclinação expressionista. Do famoso *Ateliê do MAM*, no Rio de Janeiro, temos obras de Ana Letícia e Isabel Pons. Dentre os participantes do Abstracionismo Informal, contamos com produções de Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Maria Helena Andrés, Fayga Ostrower, Kazuo Wakabayashi, entre tantos outros. As obras de Fernando Odriozola, Wesley Duke Lee e Bin Kondo representam artistas que participaram da exposição do grupo *Phases* [MAC-USP, 1964], integrado por importantes artistas estrangeiros. Esses mesmos artistas, aos quais juntaremos Bernardo

Cid, compuseram também o *Grupo Austral do Movimento Phases* [MAC-USP, 1967]. Participantes da exposição intitulada *Nova Objetividade Brasileira* [1965] foram Maria Helena Chartuni e Vera Ilce, sendo que esta última também estava na mostra *Proposta 65* [1965], assim como Wesley Duke Lee. Da exposição do *Grupo Neo-realista*, na Galeria Atrium [1967], participaram Tereza Nazar e a já citada Maria Helena Chartuni. Seguindo nessa senda, teremos que apontar a adesão de Wesley Duke Lee ao movimento *Realismo Mágico*, ao qual pertenceram também Fernando Odriozola e Bernardo Cid. Wesley Duke Lee, notável e dinâmico representante desse período, igualmente integrou o famoso grupo *Rex*, assim como Frederico Nasser.

Zanini, no texto já citado, aponta como aspectos importantes nesse período as “mudanças no plano psicosocial”, as “arbitrariades políticas”, a “perda da aura de cordialidade [do brasileiro] que é hábito identificar como um dos seus traços fortes de caráter”, a “efervescência do *modus vivendi* da época”, os “vigorosos movimentos jovens” e a “fase de fecundas discussões em torno das ideias de Marcuse, McLuhan e Umberto Eco”, que muito bem representam a riqueza e as dificuldades daquele momento. Momento no qual movimentos rigorosamente formais como o *Concretismo* e o *Neoconcretismo* tinham naturalmente menos receptividade, assim como as abstrações lírica e informal. Era um novo tempo, marcado pela necessidade de participação efetiva na vida social e política do país e do mundo, inclinação que encontraria amplo respaldo em tendências como *Pop Art*, o *Novo Realismo*, o movimento *Mitologias Cotidianas* e o *Novas Figurações*. Ampliando esse já vasto espectro, o mesmo Zanini aponta que “[...] Se por um lado ocorriam alguns desdobramentos abstratos, o que não faltaria também no Rio, do outro, desencadeava-se um trabalho em níveis neo-surrealistas e de arte fantástica de muito vigor, mas cuja relevância, infelizmente, permaneceu pouco reconhecida diante da corrente maior, praticamente de uma temática sócio-política, no Rio, sobretudo, prestigiada pela crítica, a começar por Mário Pedrosa”, a que podemos associar as obras de Wesley Duke Lee, Flávio de Carvalho e Walter Lewy.

#### SOBRE ALGUNS VALORES E MÉRITOS A SEREM DESTACADOS

A Pinacoteca Ruben Berta é majoritariamente formada por pinturas, indicando uma preferência natural pela mais valorizada das manifestações plásticas até os anos 1960. A essas pinturas, associamos algumas gravuras e poucos desenhos, obras de boa qualidade e também bastante representativas do momento artístico brasileiro dos anos 1960. A retirar alguns nomes meramente circunstanciais [inevitável em qualquer coleção], o recorte aqui analisado é particularmente significativo pela representatividade de seus artistas em alguns dos mais destacados momentos da arte brasileira dos anos 1960. Observar hoje esta coleção é uma experiência notável por tudo o que ela aporta de informações: sobre a percepção histórica de seus instituidores, o

distanciamento crítico das suas escolhas, a capacidade de avaliação de valores e, sobretudo, a grande coragem de ofertarem invejáveis coleções de arte contemporânea às cidades, de norte a sul do País, desprovidas, na sua maioria, de acervos públicos com esse perfil.

Concluímos este breve ensaio, corroborando Marize Malta e Maria João Neto, que nos ensinam que o estudo de uma coleção, de qualquer natureza, permite que possamos “[...] refletir sobre artistas, escolha de *merchants* e lógicas dos compradores. Bem como de suas estratégias, situando os objetos de arte diante dos mercados e trânsitos promovidos por esse circuito de trocas, doações e viagens”.<sup>6</sup> É isso o que a Pinacoteca Ruben Berta, na sua diversidade e riqueza, possibilita: a percepção de um momento histórico da produção plástica brasileira, a perspectiva de seus instituidores do ponto de vista das escolhas, os caminhos que estas obras indicam nas suas trajetórias de objetos marcados pelo tempo de origem e de seus autores. Uma coleção é sempre uma possibilidade em aberto a leituras, percepções e ao estabelecimento de novos circuitos.

This brief presentation is about the art pieces from the 1960s that are part of the Pinacoteca Ruben Berta. Besides outlining the profile of the collection, one will find here elements that may help you to understand the reasons for the existence, and the motivations for the creation of such a collection. Beforehand let us highlight some remarkable data: [1] this is a collection marked by the excellence of its works of art [not always accompanied by the prominent names behind the art pieces]; [2] to obtain a clear definition of this collection you need to take into consideration its five other sibling collections that are spread throughout Brazil, as the Ruben Berta collection was organized as a single set of masterpieces, then distributed in equal batches; [3] this collection has a didactic character, it was constituted after a historical basis [works of artists that represent the end of the century] and a contemporary section; [4] it is mostly a collection of contemporary art that carries the spirit of its time; [5] it is a collection that reflects, in a remarkable manner, the aesthetic and stylistic clashes of the time it was assembled. Other issues could be listed, but space neither allows for the raising of other points nor the loss of the main focus.

From what we know about Chateaubriand's project for regional museums they were meant to be located very close to one another, this validates the assumption that the collection was incorporated as a whole and then shared into regional units.<sup>1</sup> The Ruben Berta collection has 125 catalogued pieces mostly following the same pattern as its sisters: a historical core, with works from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. From the 19<sup>th</sup> century the collection brings Almeida Júnior, Pedro Américo, Batista da Costa, Benedito Calixto, Eliseu Visconti. From the 20<sup>th</sup> century a block of modernists, with works by Lasar Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Joaquim Lopes Figueira. Among the foreigners, one can find the expressive presence of English painters, with works or art by Allen Jones, Alan Davie, Graham Sutherland, Michael Buhler, John Piper, Patrick Proctor, John Johnstone, Bill Maynard, Neville King and Peter Behan, setting a generational representation exceptional for their importance and quality.<sup>2</sup> The works of artists from Brazil, either born or having settled there, is the most important feature of this collection: a generational crop of great quality and remarkable relevance for the study of the paths taken by Brazilian art for a decade after the end of 1950s; aspects of this generation we will be highlighted.

#### ABOUT EPOCH AND NUMBERS

From the point of view of time and numerical data the Ruben Berta Collection has a heterogeneous composition: a unique, but exceptional piece of art dating from the 17<sup>th</sup> century [*The Rejalma*, 1673, by Jeronimus Van Diest], and three from the 19<sup>th</sup> century, which do not set a historical profile but configure a group of exceptions. The decades from 1920s to 1950s, amount to 13 pieces of art, i.e., a very small, however very expressive representation. We still have 33 undated pieces and the massive presence of 75 pieces from the 1960s, in

1 A grande maioria dos dados aqui apresentados foi coletada no artigo de Maria Cristina de Freitas Gomes, intitulado “Assis Chateaubriand e os museus regionais do Nordeste: os trigêmeos”, publicado em Segunda Pessoa Ano 4 – número 1 – dez-jan-fev 2014 [João Pessoa, Paraíba: 2014 Editora/Revista Segunda Pessoa].

2 Este é um aspecto de grande importância que merece, por si só, uma atenção cuidadosa: a numerosa e expressiva representação inglesa, dos anos 1950 e 1960, nas coleções dos Museus Regionais. Ao grupo excepcional de Porto Alegre podemos juntar a série de oito litografias de David Hockney, do MAC de Pernambuco, e a “coleção inglesa, trazida por Bardi, composta de 30 obras de 28 artistas, datadas entre as décadas de 1950 e 1960” [GOMES: 2014, p. 18], no MRAFS, de Feira de Santana. Pela amostragem, podemos esperar, se tivermos a necessária revelação dos catálogos das outras coleções, que mais coisas notáveis estão ainda por serem descobertas.

3 Os dados aqui apresentados, sobre premiados e prêmios da Bienal de São Paulo, foram coletados na obra de Leonor Amarante, intitulada *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987* [São Paulo: Projeto, 1989]. Para as demais informações, verificar as fontes creditadas.

4 Participantes das Bienais: Rubens Martins Albuquerque, Maria Helena Andrés, Emanoel Araújo, Maciej Babinski, Maria Bonomi, Roberto Campadello, Marina Caram, Sónia Maria de Castro, Chanina Luwisz Szejnbejn, Maria Helena Chartuni, Bernardo Cid, Ismênia Coaracy, Genaro de Carvalho, Marcelo Grassmann, Mario Gruber, Vera Ilce, Bin Kondo, Wilde Lacerda, Wesley Duke Lee, Walter Lewy, Manabu Mabe, Aldemir Martins, Frederico Nasser, Tereza Nazar, Gastone Novelli, Fernando Odriozola, Tomie Ohtake, Fayga Ostrower, Wilma Pasqualini, Marianne Perretti, Conceição Piló, Maria Polo, Isabel Pons, Anna Letícia, José Maria de Souza, Alberto Dias Teixeira, Orlando Teruz e Kazuo Wakabayashi.

5 ZANINI, Walter. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. In Bienal Brasil Século XX/Nelson Aguilar [organizador]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 306.

6 MALTA, Marize & NETO, Maria João [orgs.]. *Collecções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX – Perfis e Trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas Ltda., 2014, p. 6.

total 125 works of art. It's important to consider the analysis of the major segment of pieces in this collection, 33 without a precise date, most of them were painted in the 1950s and 1960s, with predominance of the latter decade. As for the major group, 75 pieces, we can say that it is the largest collection of Brazilian art from this period found in only one local collection. This fact alone shows us the bold courage of accumulating a collection of contemporary art in the early 1960s as the collection brought under the spotlight a kind of artistic production ignored by the general public as well as historians and art critics at that time. The contemporary feeling of this collection is evident in the period of the pieces of art and the generation of the authors, the most remarkable fact is that the pieces present in this collection depict the main trends and styles of a conflicting period in Brazilian art.

#### REGARDING CONTEMPORARY ART AND BIENNIALS

How can we verify what has been stated above? The literature produced on Brazilian art of the 1960s is devoted mainly to the study of the manifestations associated with the abstract aspects of the 1950s and the current avant-garde art of the 1960s, notably those of procedural and conceptual trend. An analysis, without strict methodological rigor, of the main easily visible trends in São Paulo Biennials<sup>3</sup>, during the period between its creation in 1951 until the late 1960s, demonstrates the continuous tilting between abstraction and figuration. As can be observed, for example, on the lists of national painting prizes, this tilting tends towards geometric abstraction in the first Biennial and will progressively lean towards informal abstraction. From the standpoint of international awards, trends range from geometric abstraction and figuration to informal abstraction, pop figuration, optical art and social art, closely following the same trend pointed out in the Brazilian production.

The collection presented here from the 1960s, besides having 39 artists, a great number, taking part in the Art Biennial of São Paulo<sup>4</sup>, also has a significant number of awarded artists in several editions of the art event. These awards highlight the most obvious trends of visual representation in that period, as seen in the works of Aldemir Martins [awarded in 1951], Marcelo Grassmann [awarded in 1955 and 1963], Fayga Ostrower [awarded in 1957], Manabu Mabe [awarded in 1959], Isabel Pons [awarded in 1961], Fernando Odriozola [awarded in 1965] and Maria Bonomi [awarded in 1965]. One can assume that the proximity of the Ruben Berta collection organizers, who were based in São Paulo, would naturally lead them to enhance with a greater visibility those artists that stood out and were rewarded in the Biennial of São Paulo, the largest event of fine arts in Brazil. But we must also consider that the artists featured

in the collection participated in important Brazilian art events in that period of great intensity and diversity.

#### WHAT DOES THIS COLLECTION PRESENT?

The 1950s and 1960s were exceptionally productive and diverse. As noted earlier, the literature on the art of this period is restricted to some manifestations, not acknowledging all its dimensions and the importance of this multiplicity of trends and approaches. Walter Zanini, writing about the "diversity of aspects in the artistic production of Brazil, which corresponds to the 1960s and 1970s"<sup>5</sup> points out that "[...] Then the massive dominance of the abstractions from the second half of the 1950s and the beginning of the 1960s broke the phenomenon of persuasive forms of representation committed to immediate reality. The spirit of a neo avant-garde penetrated the atmosphere, soon becoming important." He continues by stating that "[...] Once introduced, the new images have won multiple aspects with a significant portion of artists concerned with social issues and, in particular, seeking to respond as tools of criticism and resistance regarding the political restrictions. For others, however, the poetic expression should not lend itself to boundaries or ideological factors". If Walter Zanini gives us an exceptionally lucid vision of a time marked by the widening of horizons and the diversity of responses, we can corroborate his statements with the observation of the diversity of events and manifestations present in that period's artists and their work".

The Ruben Berta collection allows us to trace a considerable part of the national cultural life of the 1950s and 1960s with the works of artists who were acting under the heat of the moment events. Thus, even if we start in the late 1940s, we find works by Aldemir Martins, Marcelo Grassmann and Mario Gruber, all participants of the famous exhibition called *Group of 19* [São Paulo, 1948], with visible expressionist inclination. The famous *Ateliê do Museu de Arte Moderna – MAM* – in Rio de Janeiro, where we have works by Ana Letícia and Isabel Pons. Among the participants of the Informal Abstractionism, we have productions by Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Maria Helena Andrés, Fayga Ostrower, Kazuo Wakabayashi, among many others. The works of Fernando Odriozola, Wesley Duke Lee and Bin Kondo represent artists who participated in the group exhibition named *Phases* [MAC-USP, 1964], integrated by major international artists. These same artists, to whom we will add Bernardo Cid, have also composed the *Southern Group of Phases Movement* [MAC-USP, 1967]. Participants of an exhibition entitled *New Brazilian Objectivity* [1965] were Maria Helena Chartuni and Vera Ilce, the latter was also shown in *Proposition 65* [1965], as well as Wesley Duke Lee. From the exhibition the *Neo-realistic Group*, at the

Atrium Gallery [1967], Tereza Nazar participated and the forementioned Maria Helena Chartuni. Following this path, we have to point to membership of Wesley Duke Lee in the *Magic Realism* movement, to which also belonged Odriozola Fernando and Bernardo Cid. Wesley Duke Lee, a remarkable and dynamic representative of this period also took part in the famous Rex group, along with Frederico Nasser.

Zanini, in the text cited above, points out, as important aspects during this period, the "changes in the psychosocial plan", the "political arbitrariness", the "loss of [Brazilian] cordiality aura that is usually identified as a strong trait", the "modus vivendi and effervescence of the time", the "vigorous youth movements" and a "phase of fruitful discussions around the ideas of Marcuse, McLuhan and Umberto Eco" who represent the richness and the difficulties of that period. It is a moment when rigorously formal movements like the *Concrete* and the *Neo-Concrete* had naturally less receptiveness, as well as lyrical and informal abstractions. It was a new age, marked by the need for effective participation in the social and political life both of the country and the world. This trend would find ample support in movements such as *Pop Art*, *New Realism*, the *Everyday Mythologies* and the *New Figurations*. Extending this already wide spectrum Zanini points out that "[...] On the one hand the unfolding of some abstract developments occurred, that also happened in Rio, on the other hand occurred vigorous neo-surrealist art and fantastic art whose relevance, unfortunately, remained little known before the mainstream chain, in fact a socio-political theme in Rio especially honored by the critics, starting with Mario Pedrosa ", to which we associate the work of Wesley Duke Lee, Flávio de Carvalho and Walter Lewy.

#### ABOUT SOME VALUES AND MERITS TO BE HIGHLIGHTED

The Pinacoteca Ruben Berta is mostly comprised of paintings, indicating a natural preference for the most valued visual manifestations up to the 1960s. To these paintings we have associated some pictures and a few drawings, works of good quality and also fairly representative of the Brazilian artistic moment of the 1960s. We have also removed some circumstantial names [which inevitably happens in any collection], the part of the collection examined here is particularly significant for its representation of artists in some of the most outstanding moments of Brazilian art in the 1960s. Observing this collection from a present point of view is a remarkable experience for all the information it brings, either from the historical perception of its founders, the critical distance of their choices, the ability to evaluate values, or, above all, for the great courage of offering outstanding collections of contemporary art to cities from

the north to south of the country, cities that in most cases are devoid from public collections with this profile.

We conclude this brief essay acknowledging Marize Malta and Maria João Neto, who taught us that the study of a collection, of any kind, allows us to "[...] reflect on artists, art dealers and the logic of buyers. As well as their strategies in placing art objects on the market of art, and movements promoted by this circuit of exchanges, donations and trips"<sup>6</sup> That's what the Pinacoteca Ruben Berta, in its diversity and richness, makes possible: the perception of a historical moment in Brazilian artistic production, the prospect of its founders from the standpoint of their choices, the ways that these works indicate their trajectories of objects marked by time and the origin of their authors. A collection is always a possibility to open readings, perceptions and the establishment of new circuits.

<sup>1</sup> A great part of the information presented here comes from the article "Assis Chateaubriand e os museus regionais do Nordeste: os trigêmeos" by Maria Cristina de Freitas Gomes, published in the journal "Segunda Pessoa Ano 4" [Dec-Jan-Feb] 2014 [João Pessoa, Paraíba, 2014 Editora, journal Segunda Pessoa].

<sup>2</sup> This is an issue of great importance and deserves careful attention, the numerous and expressive English representation from the 1950s and 1960s in the collections that became the Regional Museums. To the outstanding group from Porto Alegre we can add a series of eight lithographs by David Hockney, from the Contemporary Museum of Art in Pernambuco, and the "English collection brought by Bardi, composed of 30 pieces of art by 28 artists, from the 1950s and 1960s" [Gomes, 2014, p. 18], at the Regional Museum of Art in Feira de Santana [MRFAS], in the city of Feira de Santana. Going by the sample, one can expect, if other catalogues are published by the sibling collections, that more outstanding things are yet to be discovered.

<sup>3</sup> The information about the awarded artists and awards in the São Paulo Art Biennial come from the book "As Bienais de São Paulo 1951 to 1987" by Leonor Amarante. [Projeto, São Paulo, 1989]. For further information, please check the credited sources.

<sup>4</sup> Participants of Art Biennials: Rubens Martins Albuquerque, Maria Helena Andrés, Emauel Araújo, Maciej Babinski, Maria Bonomi, Roberto Campadello, Marina Caram, Sônia Maria de Castro, Chanina Luwisz Szejnbejn, Maria Helena Chartuni, Bernardo Cid, Ismênia Coaracy, Genaro de Carvalho, Marcelo Grassmann, Mario Gruber, Vera Ilce, Bin Kondo, Wilde Lacerda, Wesley Duke Lee, Walter Lewy, Manabu Mabe, Aldemir Martins, Frederico Nasser, Tereza Nazar, Gastone Novelli, Fernando Odriozola, Tomie Ohtake, Fayga Ostrower, Wilma Pasqualini, Marianne Peretti, Conceição Piló, Maria Polo, Isabel Pons, Anna Letícia, José Maria de Souza, Alberto Dias Teixeira, Orlando Teruz and Kazuo Wakabayashi.

<sup>5</sup> Walter Zanini. "Duas décadas difíceis: 60 e 70" In Bienal Brasil Século XX. [org.] Nélson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1994 p. 306.

<sup>6</sup> Marize Malta and Maria João Neto [orgs.] "Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX – Perfil e Trânsitos" [Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas Ltda. 2014], p. 6.



80



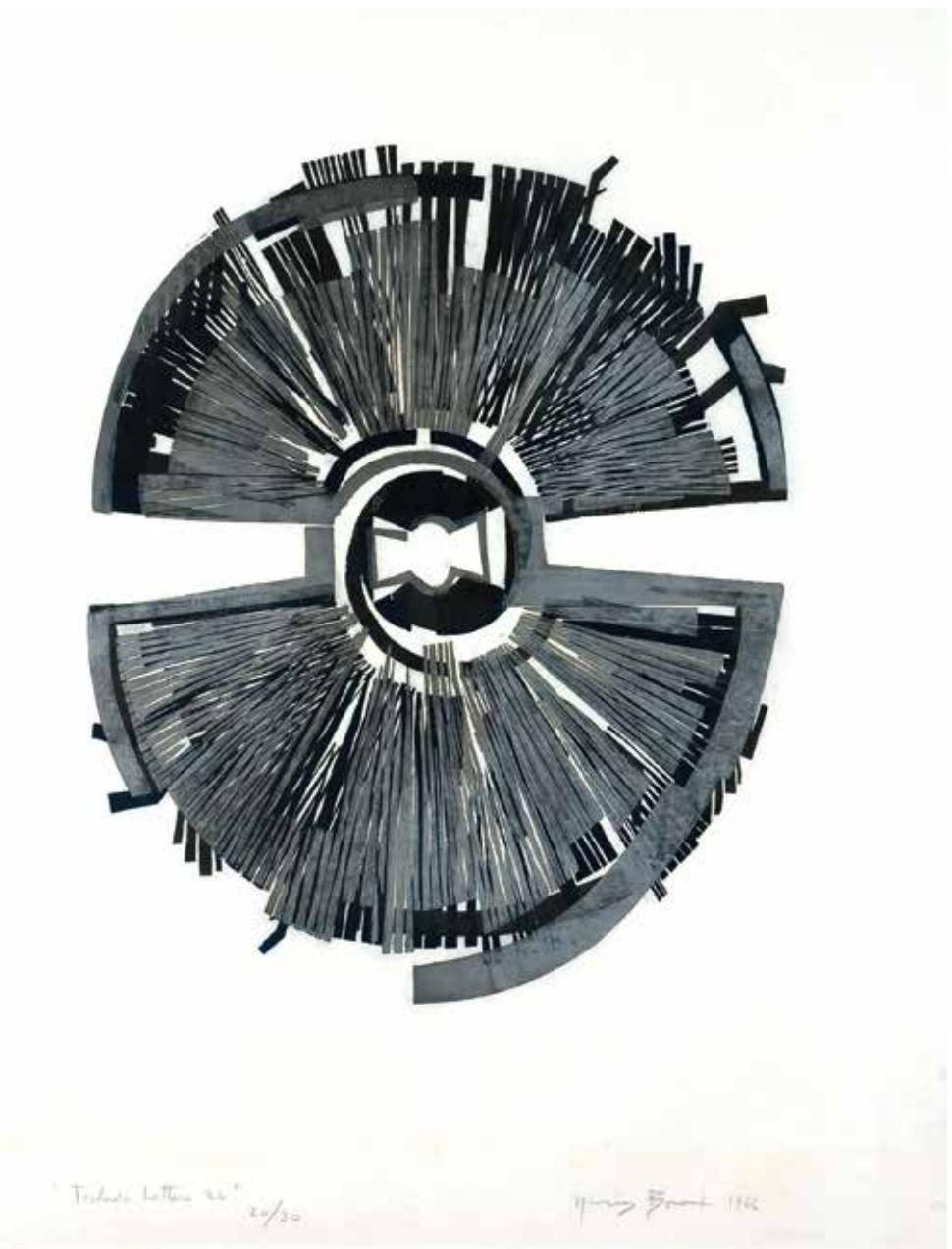
Marcelo Grassmann  
*Dom Quixote* – 1964  
nanquim sépia | sepia nankin  
48,5 x 64,0 cm

*Cavaleiro* – sem data | undated  
gravura em metal | etching  
29/30  
29,5 x 39,0 cm

81



82



83

**Kazuo Wakabayashi**  
*Branco* – 1966  
mista sobre alinhagem | varied on linen  
110,3 x 128,7 cm

**Maria Bonomi**  
*Teclado Lettera 22* – 1966  
xilogravura | woodcut on paper  
20/30  
61,0 x 49,5 cm

Tomie Ohtake  
*Pintura* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
135,8 x 110,9 cm





**Manabu Mabe**  
*Estudo* – 1967  
óleo sobre eucatex | oil on hardboard  
61,0 x 75,0 cm

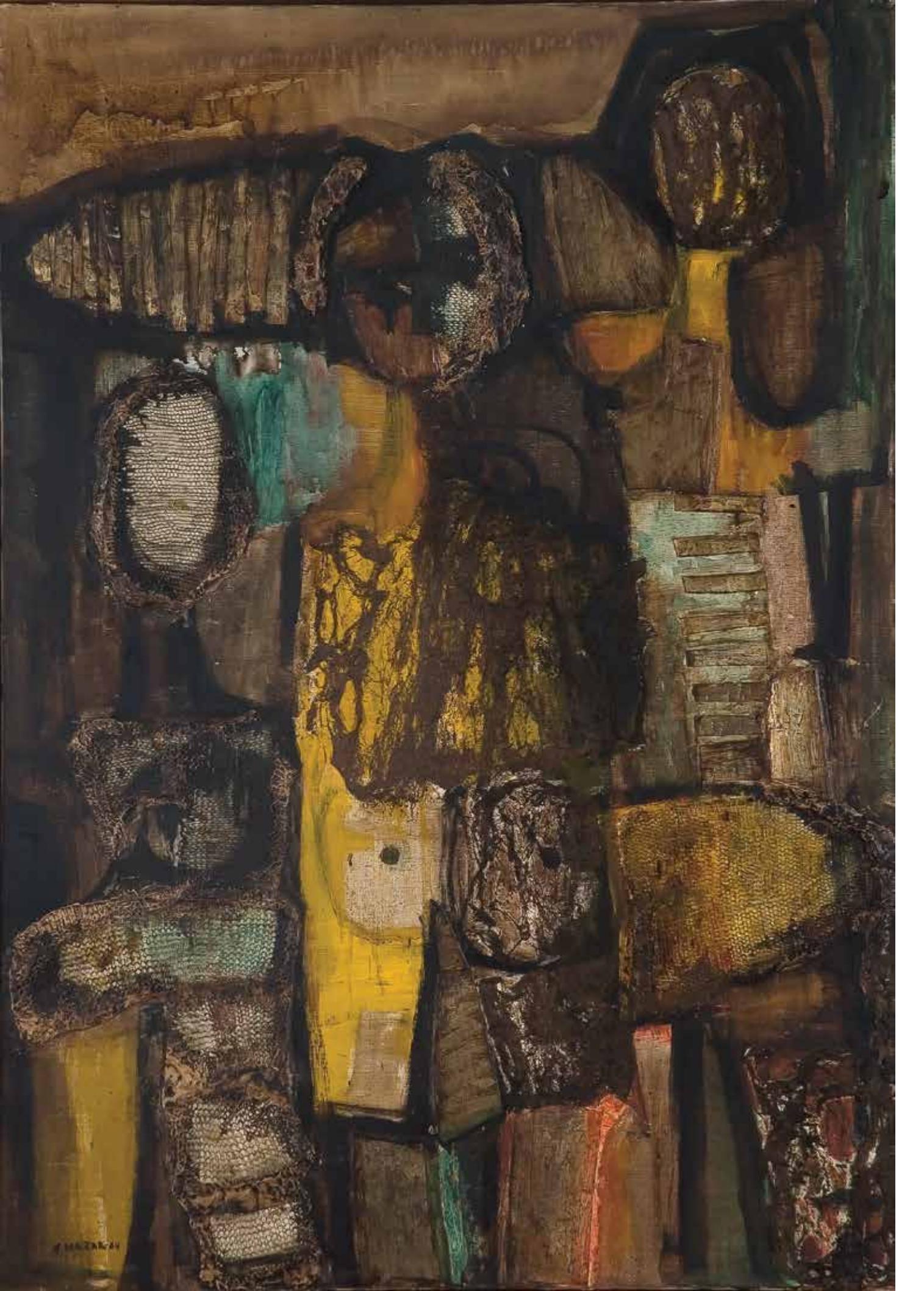
*Estudo* – 1961  
guache | gouache  
50,0 x 66,5 cm



Rubens Martins Albuquerque  
*Floresta pré-histórica* – sem data [p.88 e 89] | undated  
guache sobre papel | gouache on paper  
100,0 x 199,5 cm

*Elegia à Varig* – 1967  
guache sobre papel | gouache on paper  
99,8 x 103,0 cm





**Tereza Nazar**  
*Composição* – 1964  
óleo e colagem sobre tela |  
oil and collage on canvas  
115,4 x 81,0 cm

**Mattia Moreni**  
*Composizione in verde ou*  
*Battelli [Antibes]* – 1951  
óleo sobre tela | oil on canvas  
108,7 x 121,7 cm





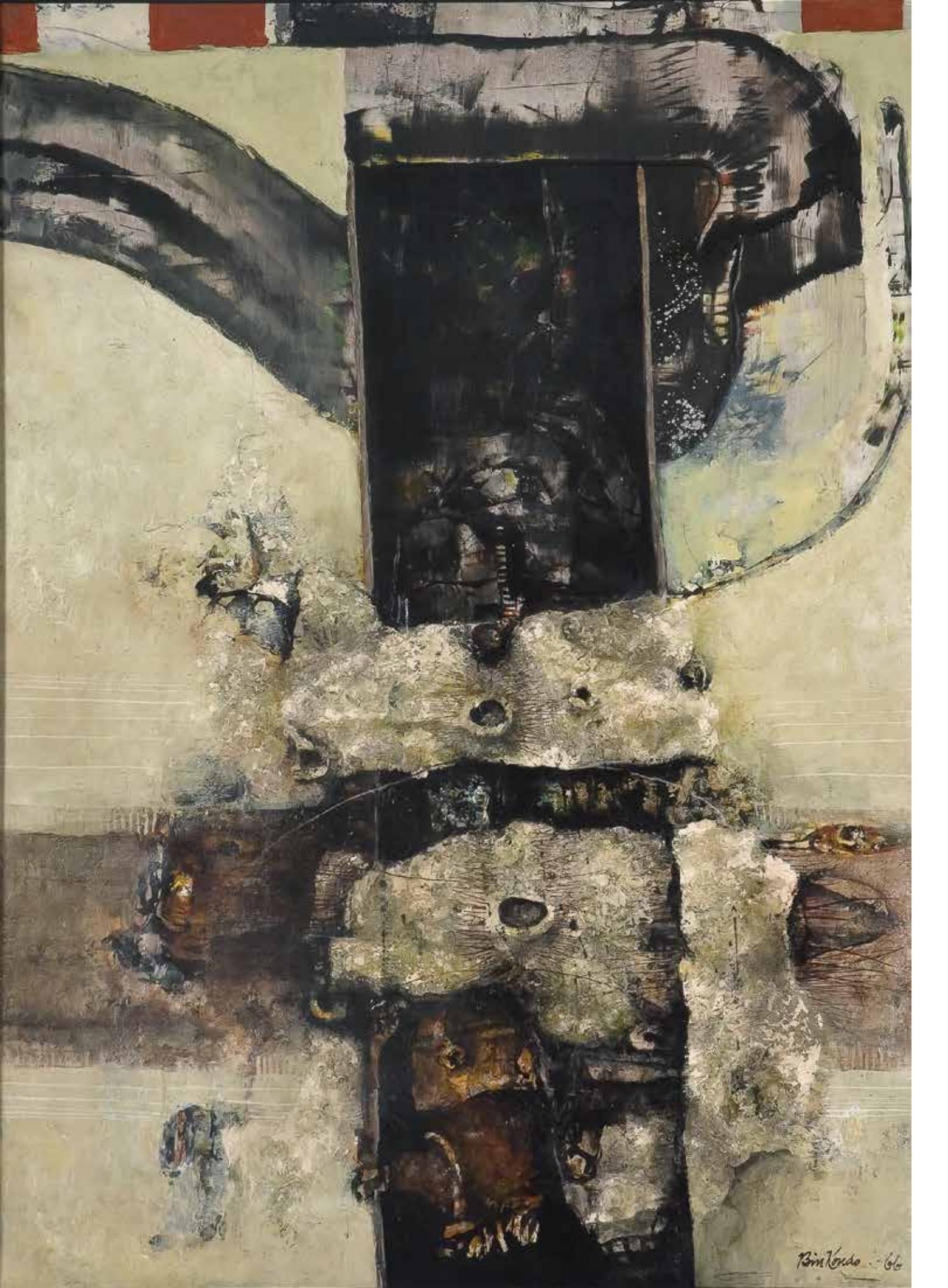
**Anna Letycia**  
*Composição* – 1966  
gravura em metal | etching  
19/30  
29,4 x 48,9 cm

**Fayga Ostrower**  
*Composição* – 1966  
xilogravura | woodcut on paper  
20/30  
40,0 x 59,5 cm





Wesley Duke Lee  
*Estudo para o inimigo do chefe* – 1963  
guache, grafite e hidrocor | gouache, pencil and color marker  
49,0 x 67,0 cm



Bin Kondo  
1966

**Bin Kondo**  
*Composição* – 1966  
óleo sobre madeira | oil on wood  
108,8 x 78,7 cm

**Aldemir Martins**  
*Tocador de berimbau* – 1967  
acrilica sobre tela |  
acrylic paint on canvas  
99,8 x 81,0 cm





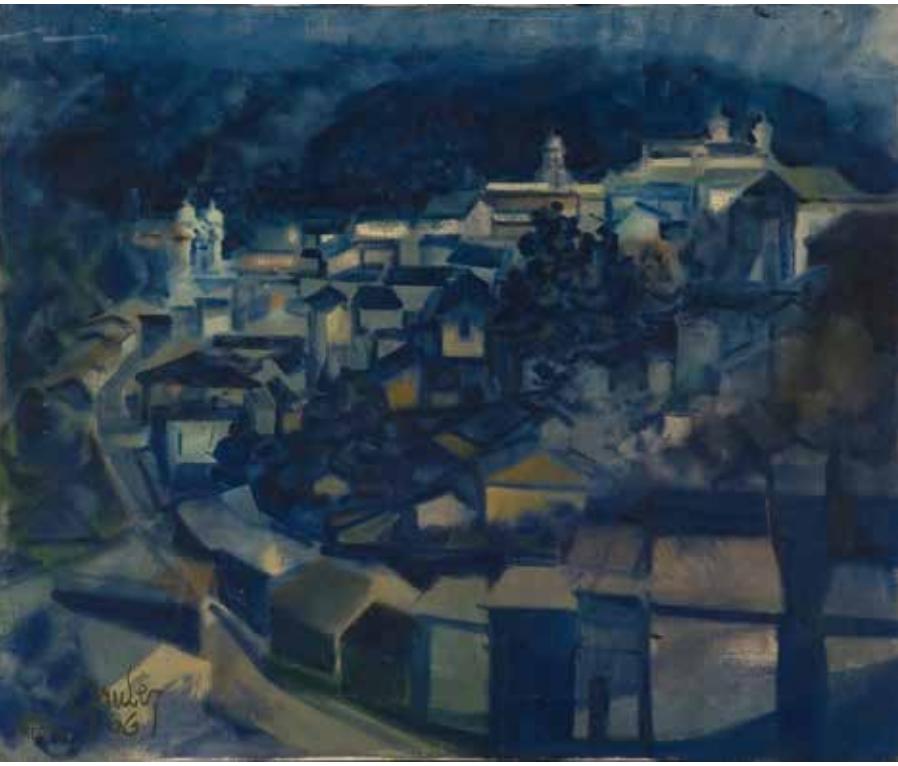
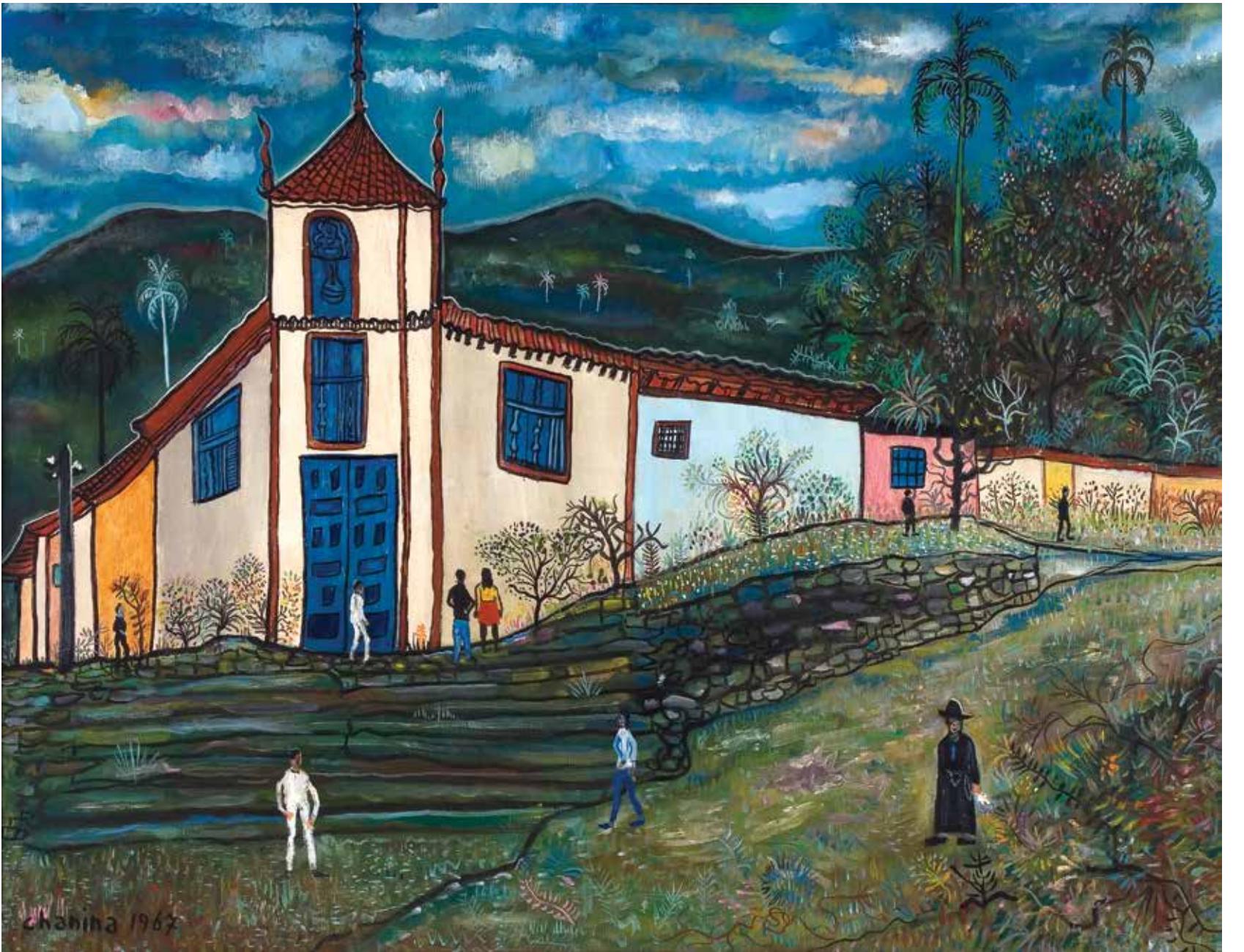
**Maria Helena Andrés**  
*Estudo* – 1965  
pastel seco | dry pastel  
49,5 x 65,0 cm

**Vilma Pasqualini**  
*Conversas* – 1966  
vinil, óleo e colagem sobre madeira |  
vinyl, oil and collage on wood  
60,0 x 50,0 cm



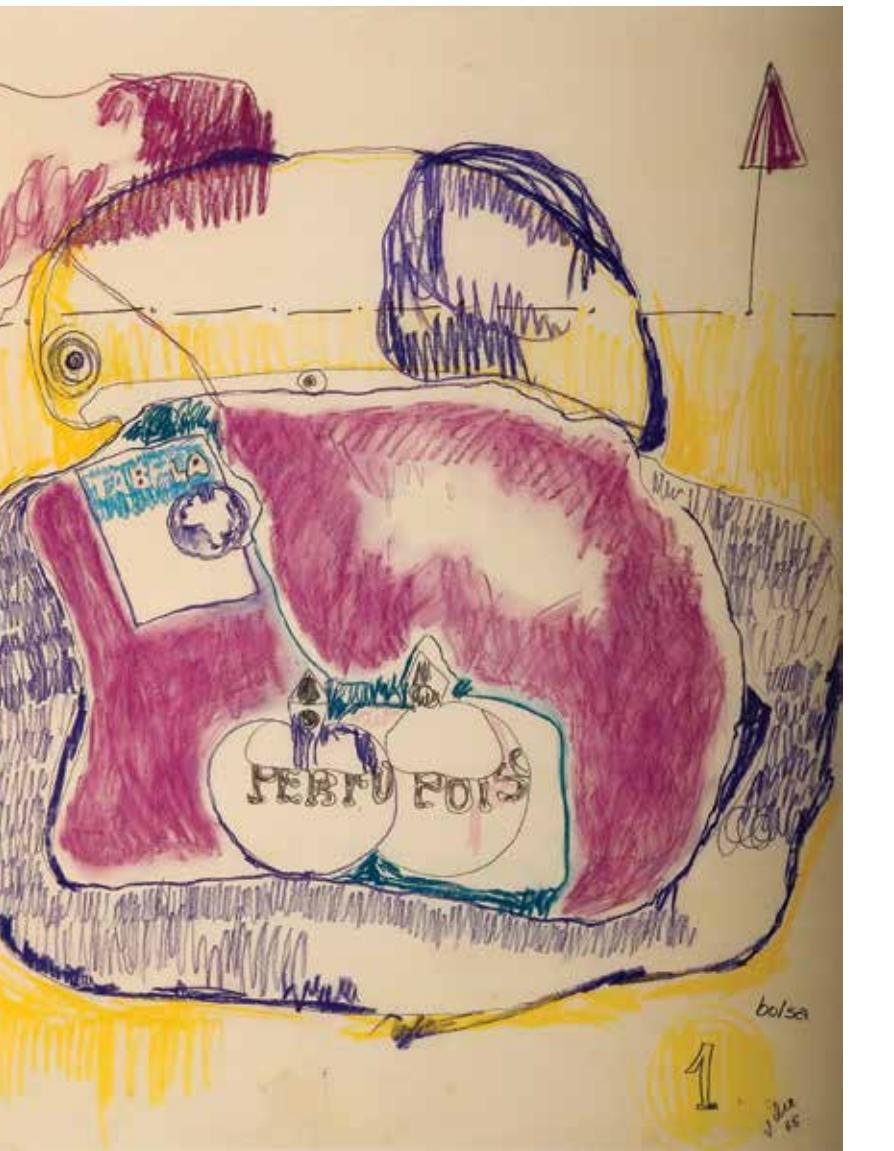


Mário Gruber  
*Figura* – 1966  
óleo sobre madeira | oil on wood  
99,5 x 119,5 cm



**Chanina**  
*Paisagem* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
73,0 x 92,0 cm

**Mário Gruber**  
*Ouro Preto* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
45,7 x 54,7 cm



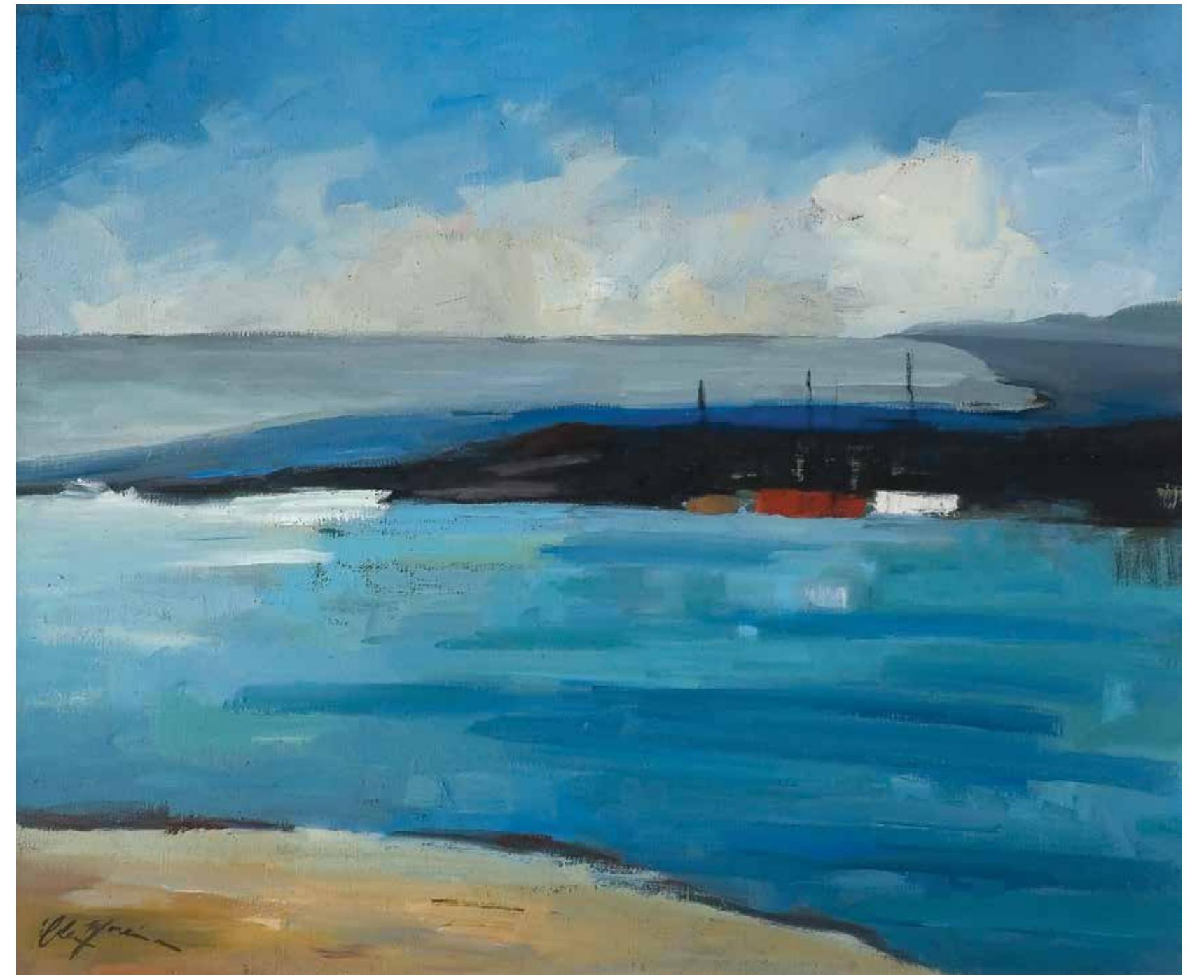
Vera Ilce  
*Bolsa* – 1965  
grafite e pastel seco | pencil and dry pastel  
65,4 x 47,8 cm

*Este é o relógio de repetição* – 1966  
acrilica sobre eucatex | acrylic paint on hardboard  
99,2 x 99,2 cm





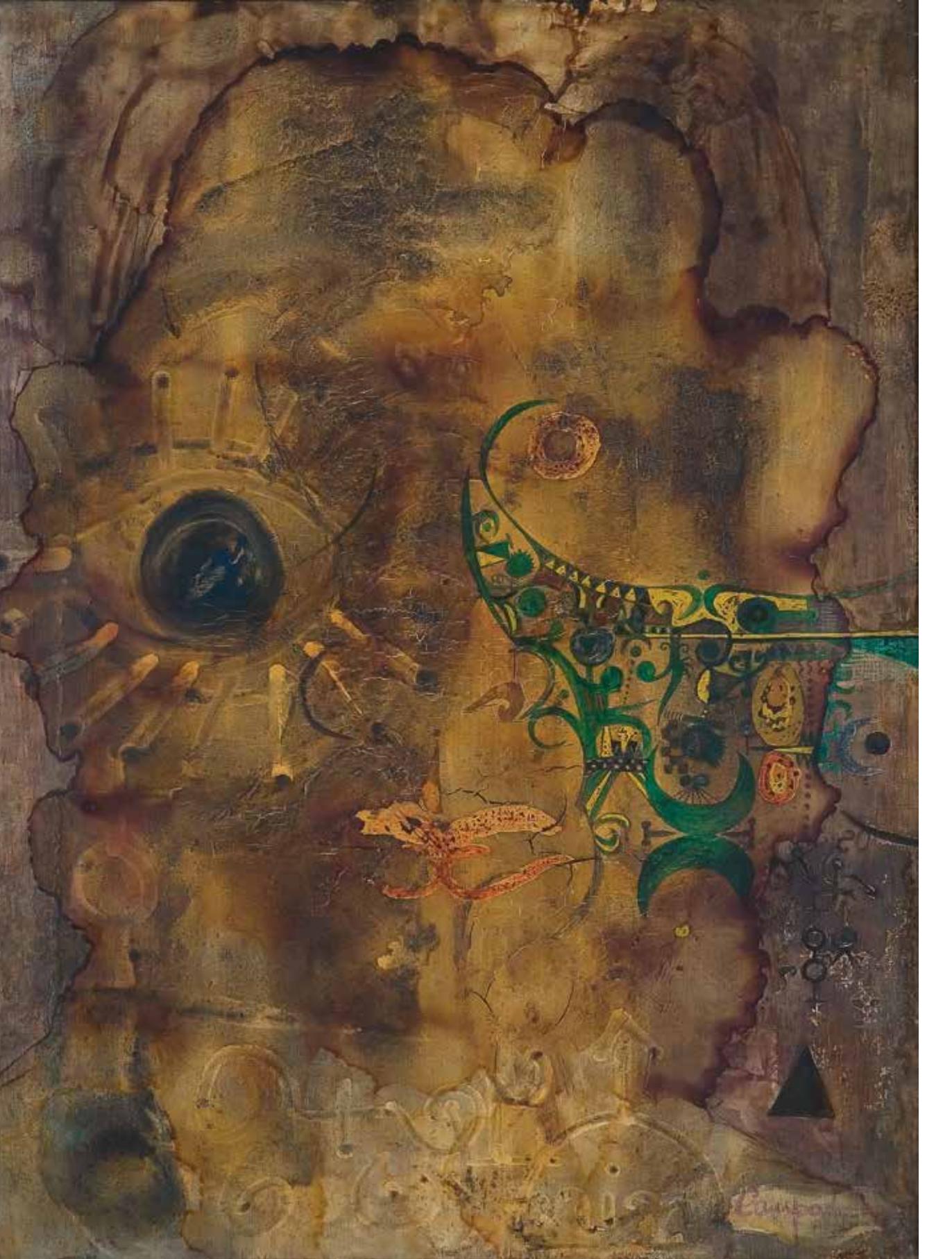
**Wilde Lacerda**  
*Sabará* – 1963  
óleo sobre tela | oil on canvas  
49,3 x 59,8 cm



**Ildeu Moreira**  
*Marinha* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
49,8 x 59,9 cm



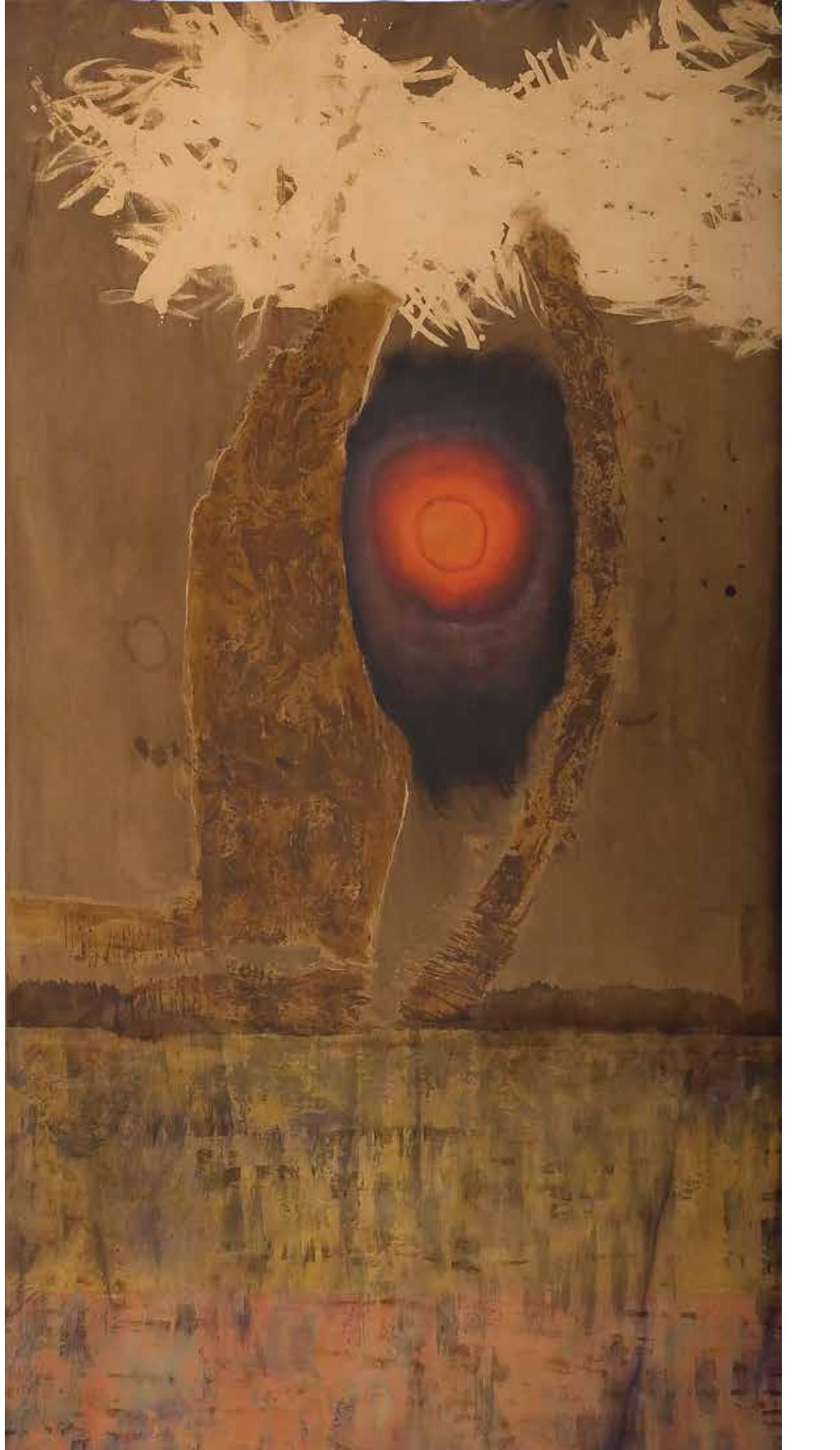
**Sônia Castro**  
*Anjos* – sem data | undated  
óleo e colagem sobre tela |  
oil and collage on canvas  
80,7 x 60,0 cm



**Roberto Campadello**  
*Estudo* – 1965  
mistura sobre tela |  
mixed paints on canvas  
72,9 x 53,7 cm



Orlando Teruz  
*Retirantes* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
88,7 x 116,0 cm



**Jenny Garland**  
*Sol da meia-noite* – sem data | undated  
batique e pintura sobre tecido |  
batik and painting on fabric  
217,8 x 118,8 cm

**Genaro**  
*Sem título* – sem data | undated  
tapeçaria | tapestry  
194,0 x 219,5 cm



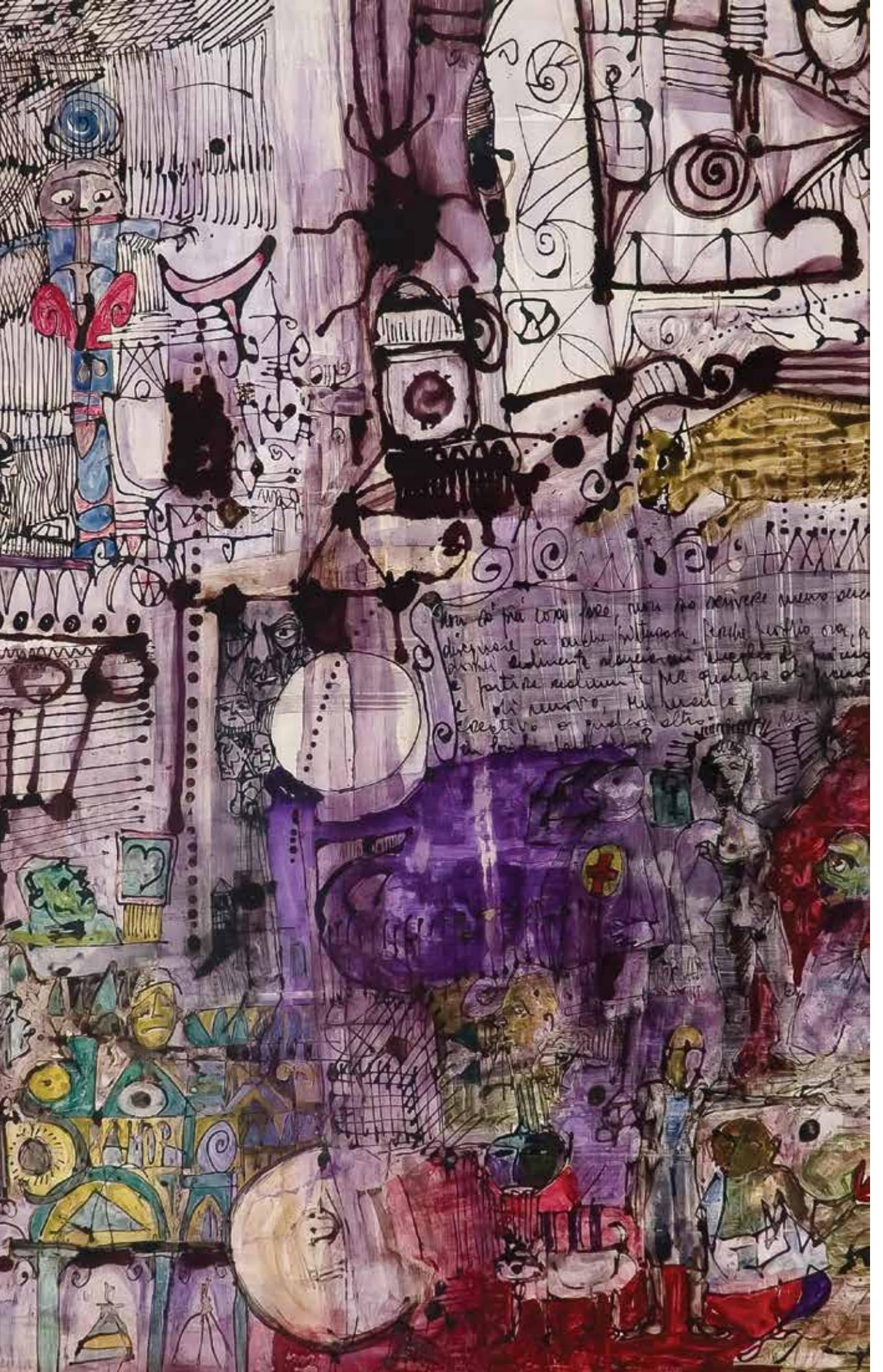


**Conceição Piló**  
*Ave* – 1964  
litografia | lithography  
43,5 x 24,0 cm

**Marina Caram**  
*Bahia* – 1959  
litografia | lithography  
39,5 x 29,5 cm



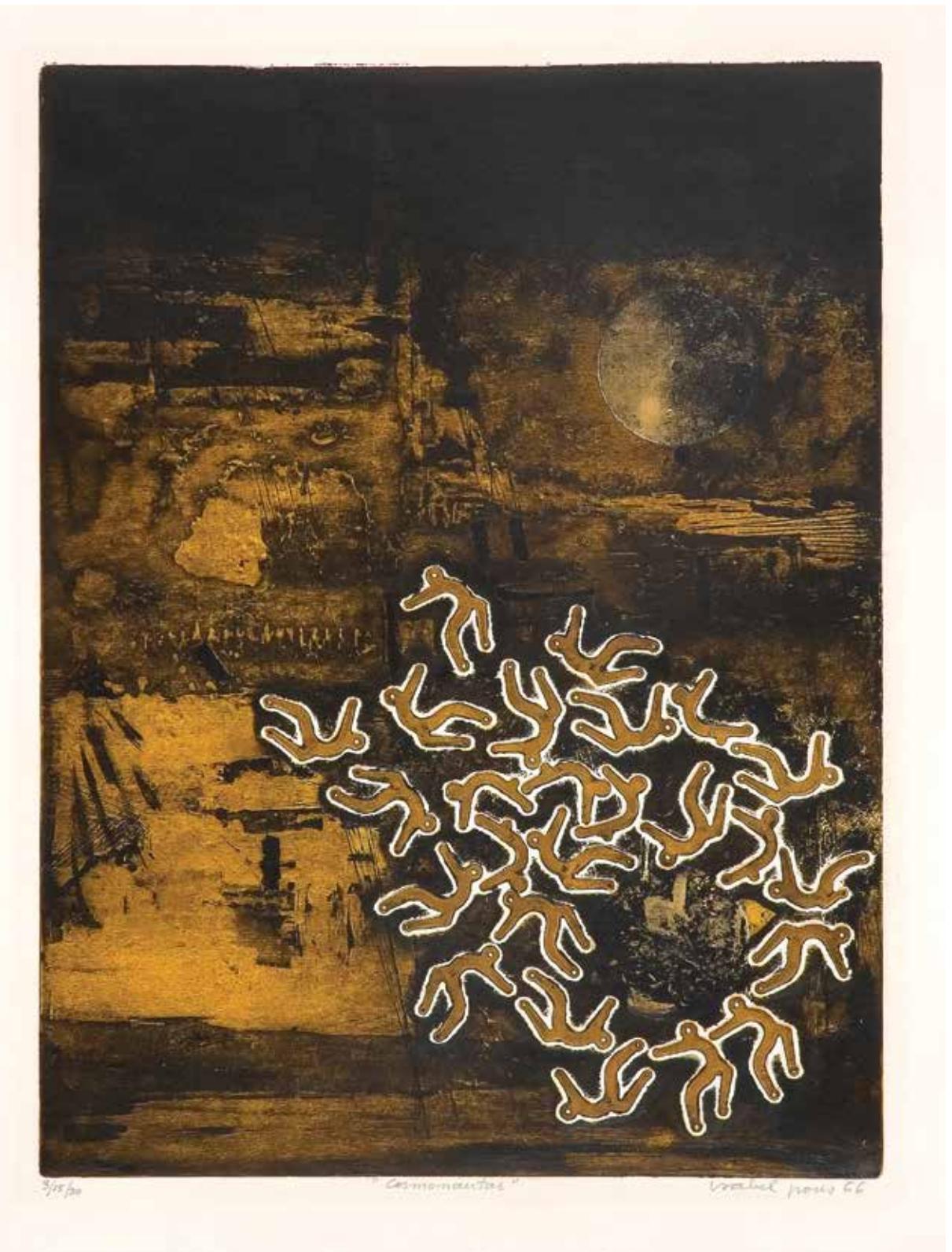
**Roberto Campadello**  
*Estudo* – sem data | undated  
mista sobre papel | mixed paints on paper  
55,5 x 38,0 cm

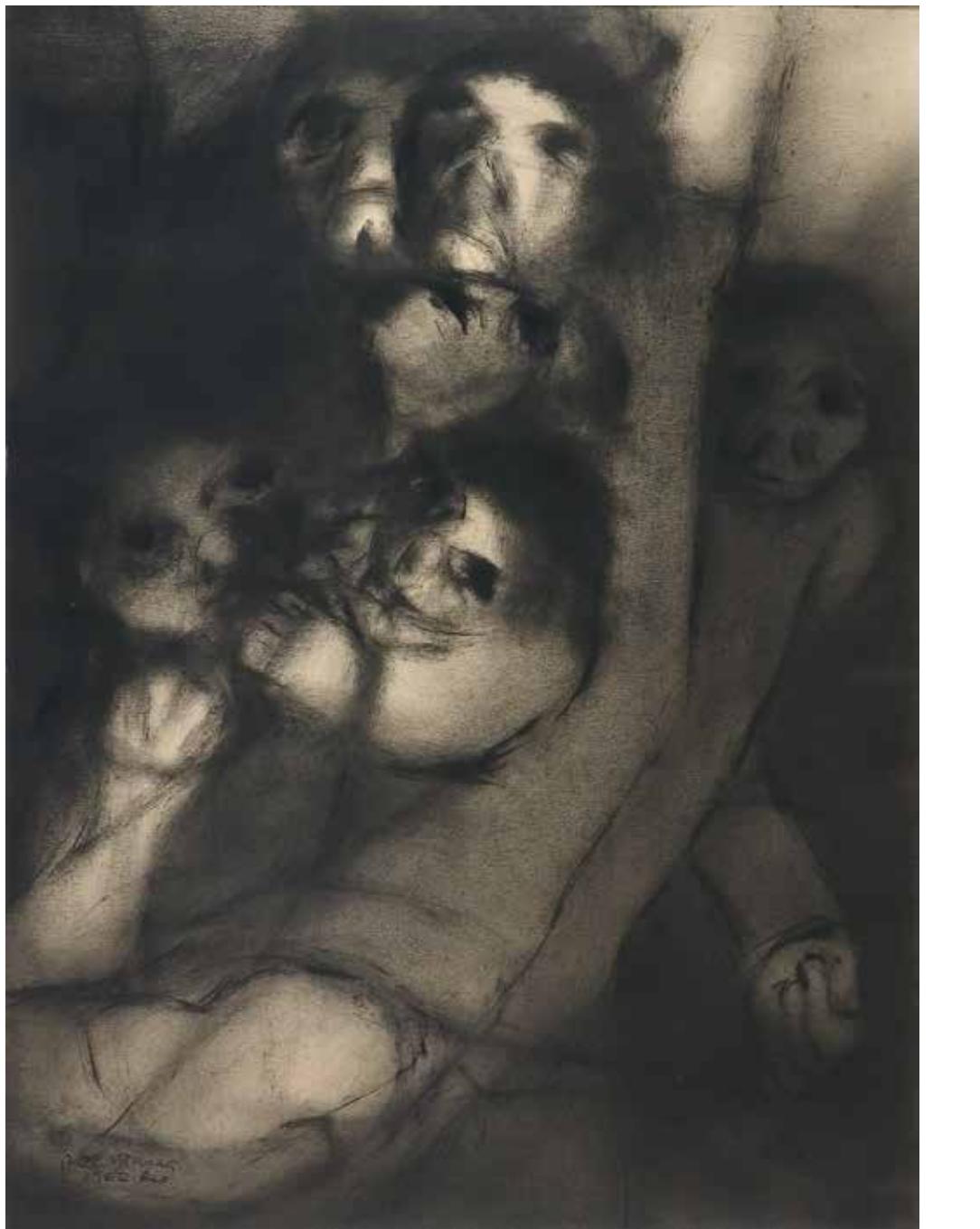




**Babinski**  
*Fábrica* – 1966  
gravura em metal | etching  
20/30  
24,8 x 34,0 cm

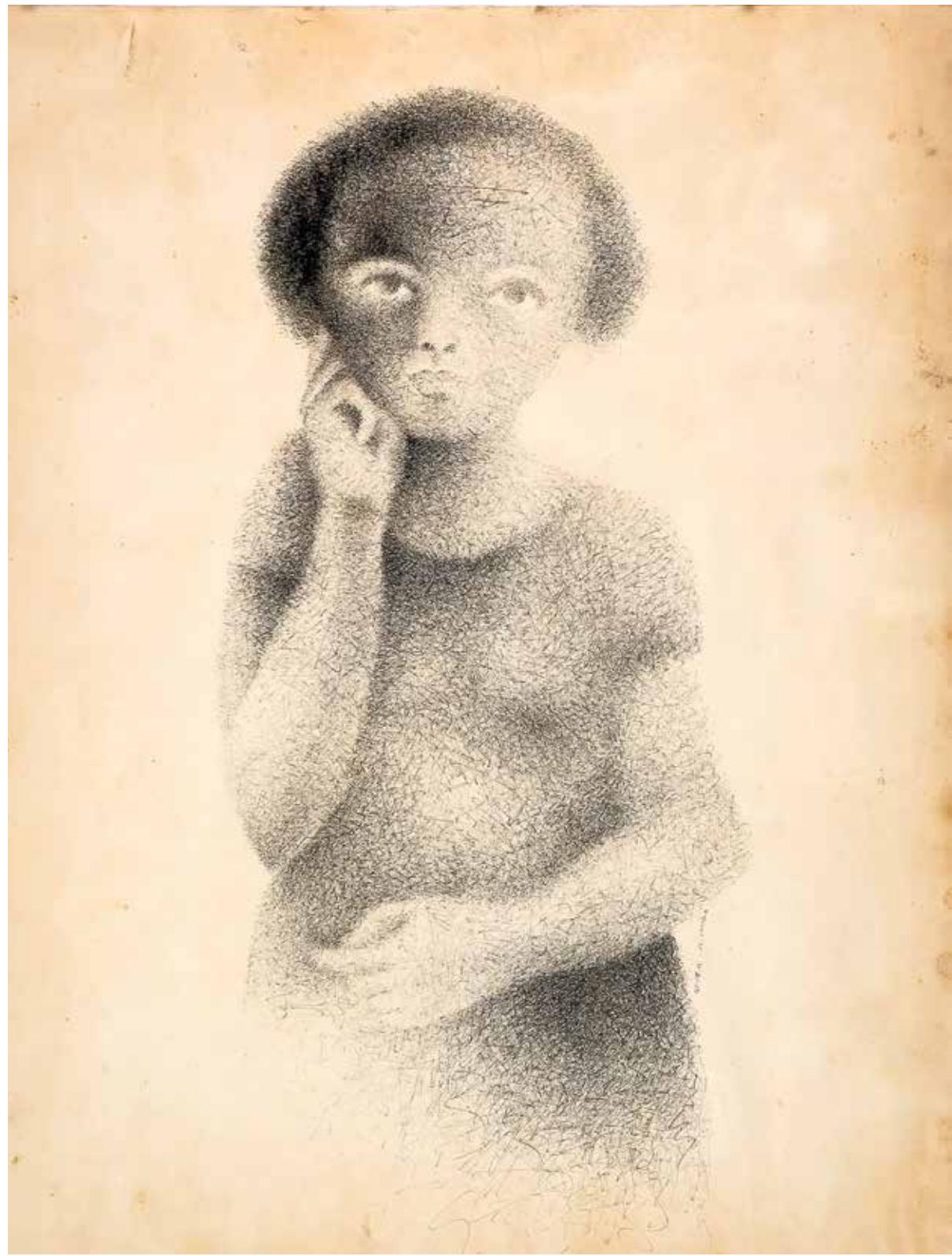
**Isabel Pons**  
*Cosmonautas* – 1966  
gravura em metal | etching  
3/15/30  
39,5 x 30,0 cm





**José Maria**  
*Composição com figuras* – 1962  
nanquim e carvão | nankin and coal  
53,5 x 40,0 cm

**Luis Nelson Ganem**  
*Moça* – 1963  
nanquim | nankin  
65,0 x 49,4 cm





Walter Lewy  
*Módulo* – 1964  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54,8 x 119,6 cm



Gastone Novelli  
*Pombas* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
55,4 x 70,6 cm



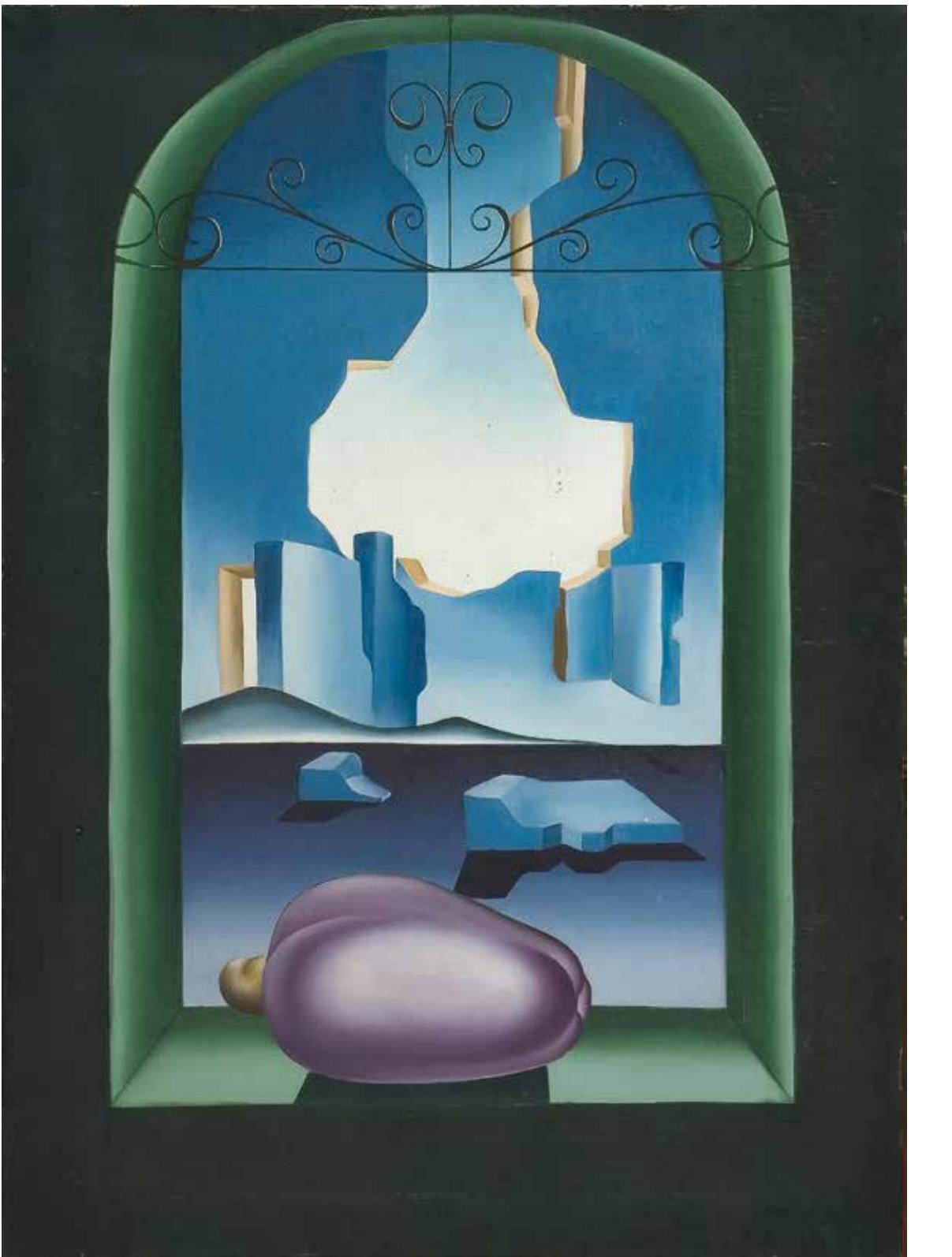
**Maria Polo**  
*Estudo - Opus 403* - 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
96,7 x 115,9 cm

**Alberto Dias Teixeira**  
*Composição* - 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64,6 x 38,0 cm



**Affandi**  
*Homem sentado com galo de briga* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
126,0 x 99,5 cm

**Fernando Odriozola**  
*Composição* – 1967  
óleo sobre madeira | oil on wood  
53,4 x 51,7 cm

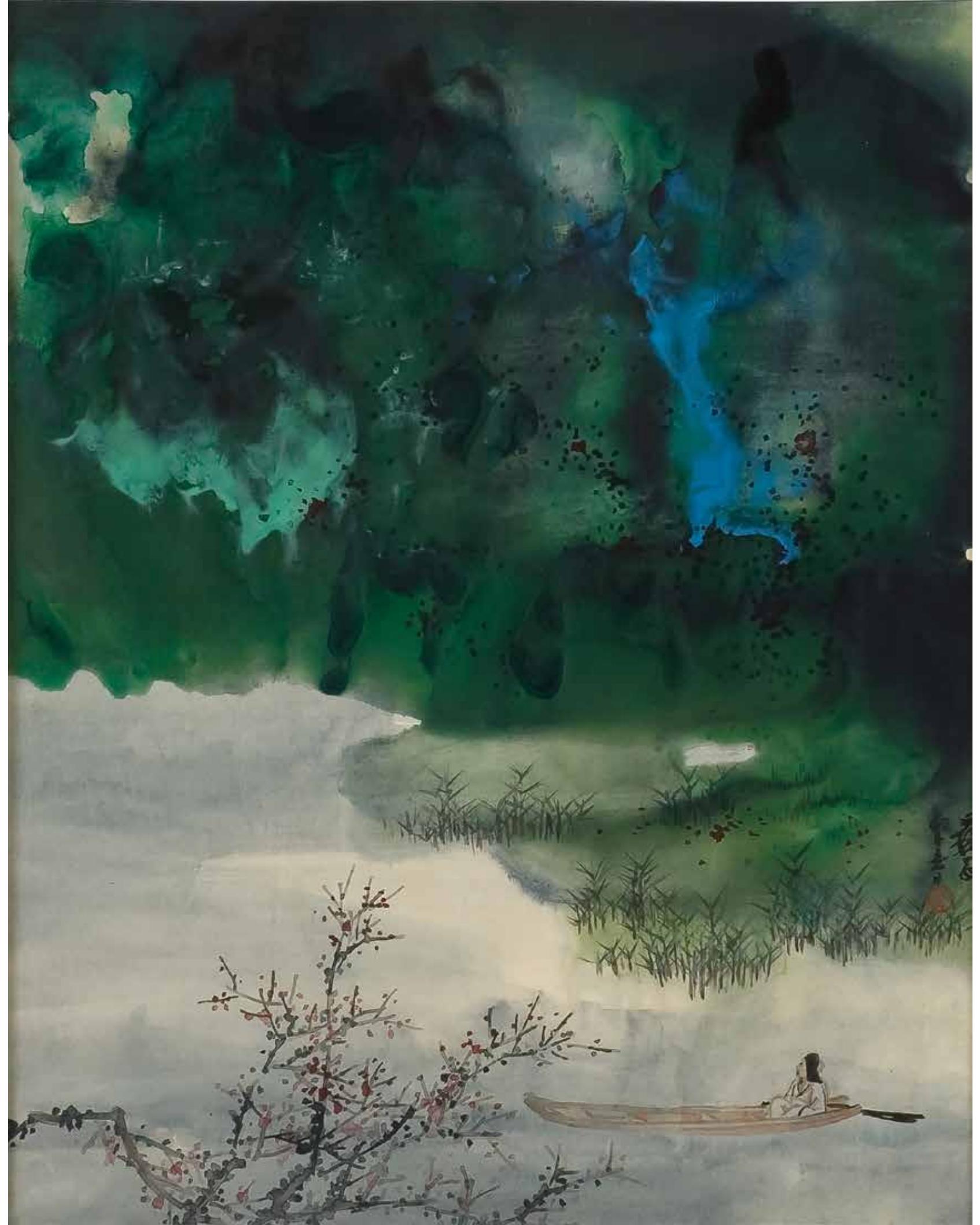


**Geraldo Otacílio Rocha**  
*Composição com céu fragmentado* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
72,3 x 52,4 cm



**Ismênia Coaracy**  
*Símbolos* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
62,8 x 52,8 cm

Chang Dai Chien  
*Passeio ao longo do rio apreciando as flores das ameixas* – sem data | undated  
aquarela | watercolor  
59,2 x 47,5 cm



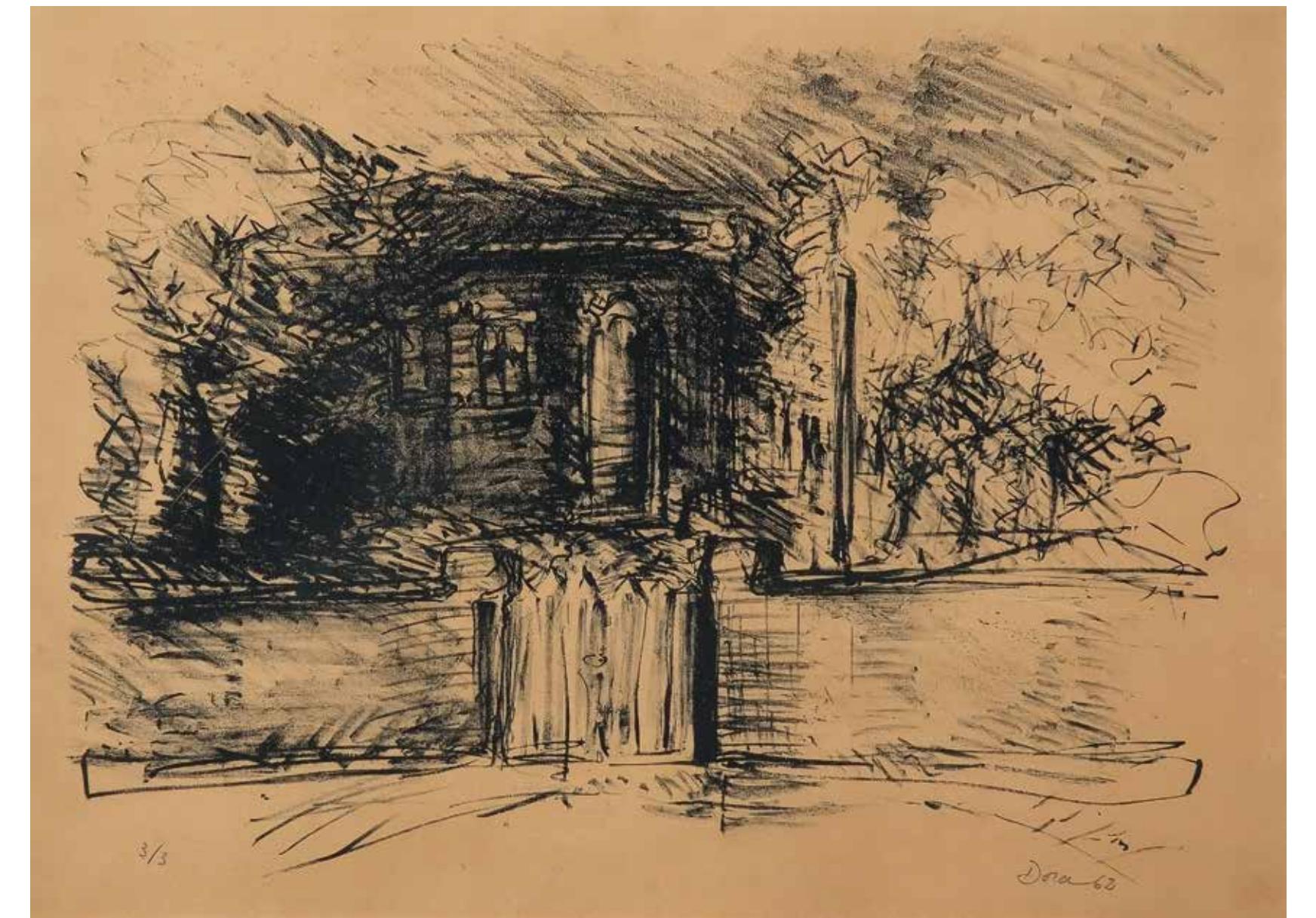


**Bernardo Cid**  
*Composição – Criança crucificada* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
161,8 x 113,4

**Marianne Peretti**  
*Maracatu* – 1963  
óleo sobre tela | oil on canvas  
38,0 x 46,0 cm



Silvio Jaguaribe Ekman  
*Mulher rendeira* – 1963  
pincel atômico | marker  
35,0 x 50,0 cm



Dora Cerruti  
*Casa* – 1962  
litografia | lithography  
3/3  
35,2 x 48,0 cm



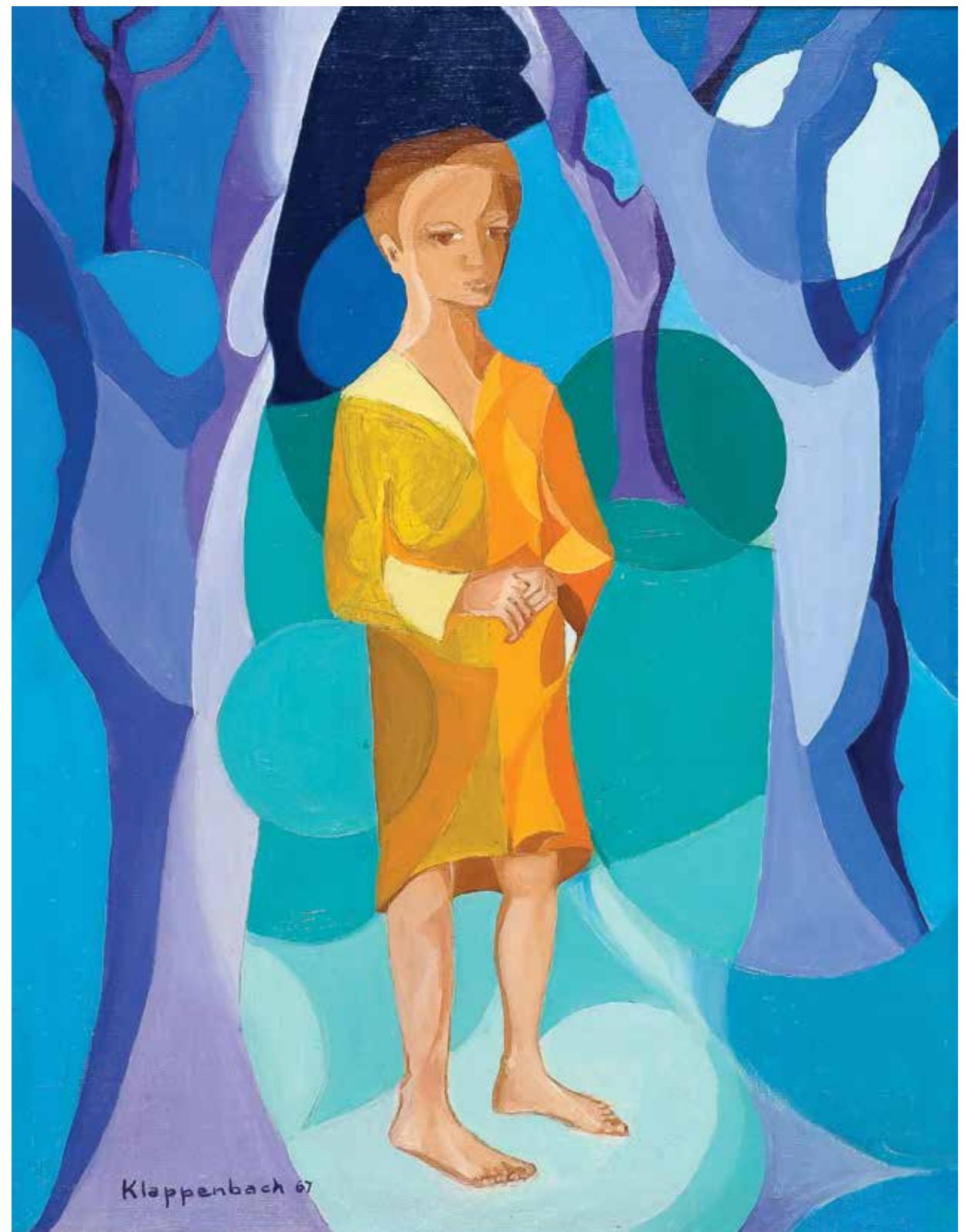
138



**Maria Helena Chartuni**  
*Estudo* – 1963  
óleo e colagem sobre tela | oil and collage on canvas  
82,7 x 105,2 cm

**Frederico Jaime Nasser**  
*Caminho para Pasadena* – 1965  
grafite, giz pastel, aquarela, carimbo e colagem sobre papel |  
pencil, pastel, watercolor, stamping and collage on paper  
54,0 x 68,5 cm

139



140



141

**Margarita Klappenbach**  
*En el bosque* – 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64,4 x 49,7 cm

**Isidoro Vasconcelos**  
*Mãe* – 1965  
óleo sobre madeira | oil on wood  
36,5 x 73,0 cm



**Emanoel Araújo**  
*Os gatos* – 1965  
xilogravura | woodcut on paper  
2/15  
73,0 x 39,6

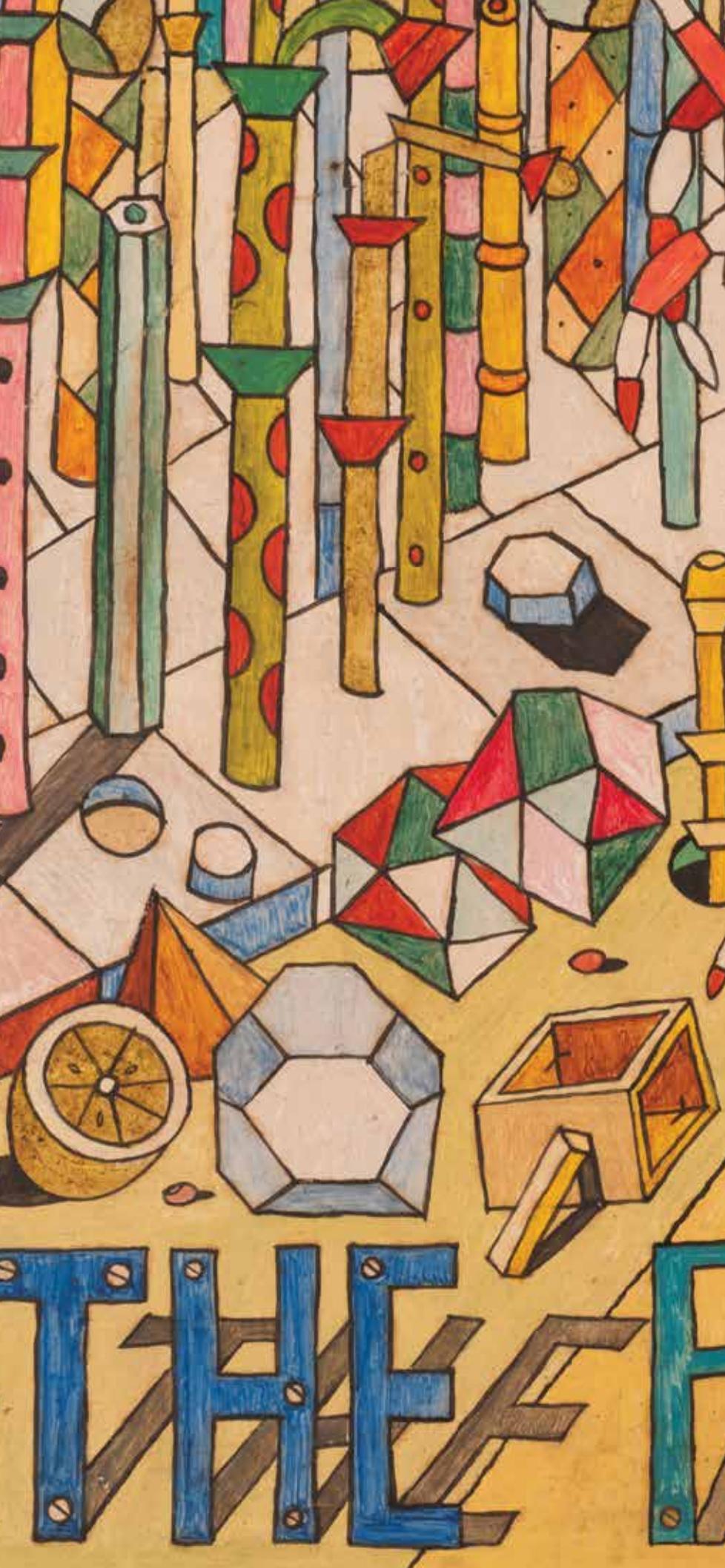
**Isidoro Vasconcelos**  
*Campina Grande ou Paisagem nordestina* – 1966  
óleo sobre madeira | oil on wood  
60,1 x 74,2 cm



# FRONTEIRA ROMPIDA: OS BRITÂNICOS NO ACERVO

## BROKEN BORDER: THE BRITISH IN THE COLLECTION

FLÁVIO KRAWCZYK



**A**lguns fatos ocorridos durante a formação dos museus regionais desencadearam um resultado ainda pouco estudado: a significativa presença de obras produzidas por artistas britânicos nessas coleções. Em boa medida, esse nicho da coleção é explicado pela proximidade de Assis Chateaubriand com galeristas de Londres, cidade onde atuou como embaixador. É ilustrativa desse sólido vínculo a exposição ocorrida em março de 1966 de modernistas brasileiros – capitaneada por Chatô e com apoio decisivo da VARIG – numa temporada de duas semanas na embaixada brasileira em Londres.

Na mesma ocasião, Pietro Maria Bardi havia sido incumbido de adquirir obras britânicas, expostas junto com as brasileiras na embaixada, depois transportadas ao Brasil e finalmente distribuídas por todos os museus regionais. Dando continuidade a esse desenfreado processo aquisitivo, alguns meses mais tarde, o diretor dos Diários Associados da Bahia, o escritor Odorico Tavares, recebe incumbência similar, trazendo para o Brasil nada mais nada menos do que uma centena de obras, assinadas por jovens artistas de Londres, Paris e Lisboa.

Essa liberdade de ação, que sem pudor viola o conceito estrito da palavra “regional”, correspondia a uma intencionalidade consciente do criador dos museus regionais de romper fronteiras, por um lado levando a arte brasileira ao exterior, como na iniciativa pioneira em Londres, por outro visando oxigenar o ambiente artístico trazendo de outros países a inovação, implantada no seio das coleções distribuídas pelo Brasil.<sup>1</sup> O resultado específico na Pinacoteca Ruben Berta é revelador de escolhas feitas no calor do momento de peças recentemente criadas por artistas que já haviam conquistado importantes lugares no mundo da arte como Graham Sutherland, John Piper e Alan Davie. Mas também por um artista, como Allen Jones, naquele momento apenas iniciando uma carreira que o tornaria referência internacional da arte pop. Outros tantos, ao longo das décadas seguintes atuariam no campo artístico com trajetórias constantes, seja na docência, seja no próprio mercado, como Michael Buhler ou Mario Dubsky. Embora, é preciso reconhecer, também haja casos extremos, como o de Peter Behan, Bill Maynard e Neville King, sobre os quais pesa a invisibilidade de um quase anonimato.

De modo que, se algumas carreiras prosperam, outras nem tanto. Se as apostas foram bem-sucedidas ou não, o fato é que a ousadia em selecionar pinturas cuja tinta mal havia secado, elaboradas pelas mãos afoitas daqueles visionários dos anos 1960, trouxe até hoje latente o espírito de uma época culturalmente revolucionária. E que influenciou sucessivas gerações de brasileiros que miraram essas expressões oriundas do além-mar. Essas obras que aportaram na capital do Rio Grande do Sul são contemporâneas aos desdobramentos lírico, expressionista e informal da pintura e apontam para a consagração dos procedimentos pictóricos da arte pop, em especial nos procedimentos gráficos desenvolvidos pela publicidade e pela propaganda. Enfim, Porto Alegre acabou sendo brindada com uma sensível mostra da década de 1960, período extremamente fértil da arte britânica.

<sup>1</sup> Afirmações baseadas em LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999, p. 239 a 248.

Some facts about the formation of regional museums triggered a still under-studied outcome: the significant presence of works produced by British artists in the Ruben Berta collection. This niche in the collection is explained by the proximity of Assis Chateaubriand with galleries from London, the city where he worked as ambassador. A good example of this solid bond is the exhibition that occurred in March 1966 with Brazilian modernists – organized by Chateaubriand with decisive support from VARIG – this exhibition had a two-week season at the Embassy of Brazil in London.

At the same time, Pietro Maria Bardi had been tasked to acquire British works of art as well as the Brazilian works exhibited at the embassy, which were then transported to Brazil and finally distributed to all the regional museums. Continuing this rampant acquisition process, a few months later, the director of Diários Associados da Bahia [Associated Newspapers of Bahia], the writer Odorico Tavares, received a similar errand, bringing to Brazil more than one hundred works by young artists from London, Paris and Lisbon.

This freedom of action, which shamelessly violated the strict concept of the word “regional”, corresponded to a conscious intention of the regional museums creator to break boundaries, first by leading Brazilian art abroad as the pioneer initiative in London, secondly oxygenating the artistic environment by bringing innovation from other countries and then implementing it within the collections across Brazil.<sup>1</sup> The specific outcome in the Pinacoteca Ruben Berta reveals the choices made in the heat of the moment for recently created works by artists who had already won prominence in the art world like Graham Sutherland, John Piper and Alan Davie. But also of an artist like Allen Jones, at that time just beginning a career that later became an international reference for pop art. Many others, over the following decades, would act in the artistic field with steady trajectories, either in teaching or in the art market itself, as Michael Buhler and Mario Dubsky. Although, there are also extreme cases, like Peter Behan, Bill Maynard and Neville King, on whom weighs the invisibility of almost anonymous careers.

While some careers thrive, others not so much. Whether bets were successful or not, the fact is that the boldness in selecting paintings, whose ink had barely dried, prepared by enthusiastic hands of those 1960s visionaries, have today brought us the latent spirit of a culturally revolutionary epoch. This influenced successive generations of Brazilians who targeted the creativity of these expressions from overseas. These works that landed in the capital of Rio Grande do Sul are contemporary to the unfolding of lyrical, expressionist and informal painting and point to the consolidation of pictorial procedures of pop art, especially in the graphic procedures later developed by advertising and propaganda. Anyway, Porto Alegre was granted a significant show from the extremely fertile period of 1960s British art.



Graham Sutherland  
*Composição* – sem data | undated  
aquarela e nanquim |  
watercolor and nankin  
48,5 x 82,0 cm



Neville King  
*Women* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
101,3 x 102,5 cm

*Woman with a blue mac* –  
sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
121,4 x 101,0 cm





Bill Maynard  
*The planet* – 1965  
nânquim e guache sobre tela |  
nankin and gouache on canvas  
76,5 x 91,4 cm

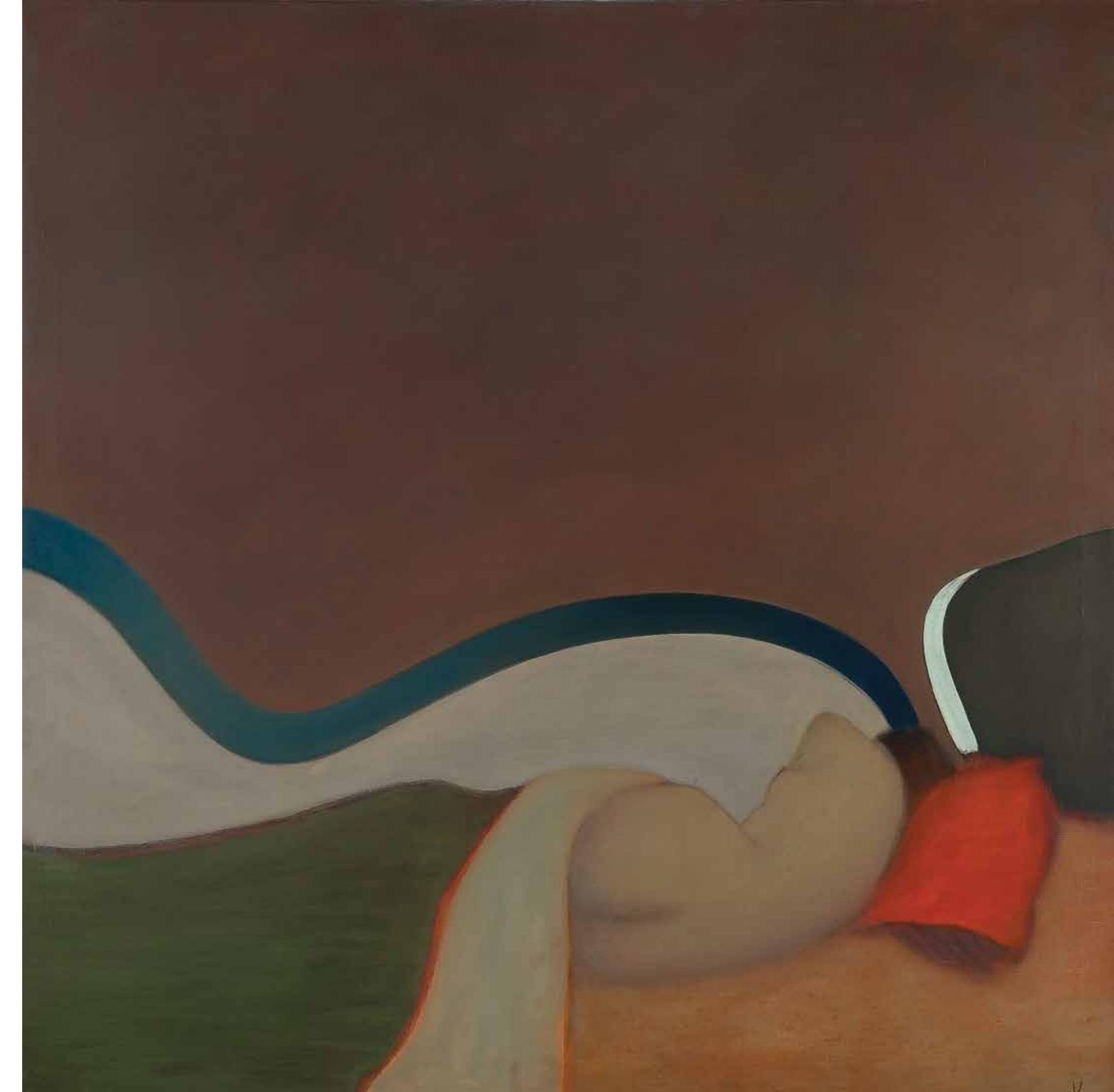


Patrick Procktor

*O árabe* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
71,2 x 76,3 cm

John Johnstone

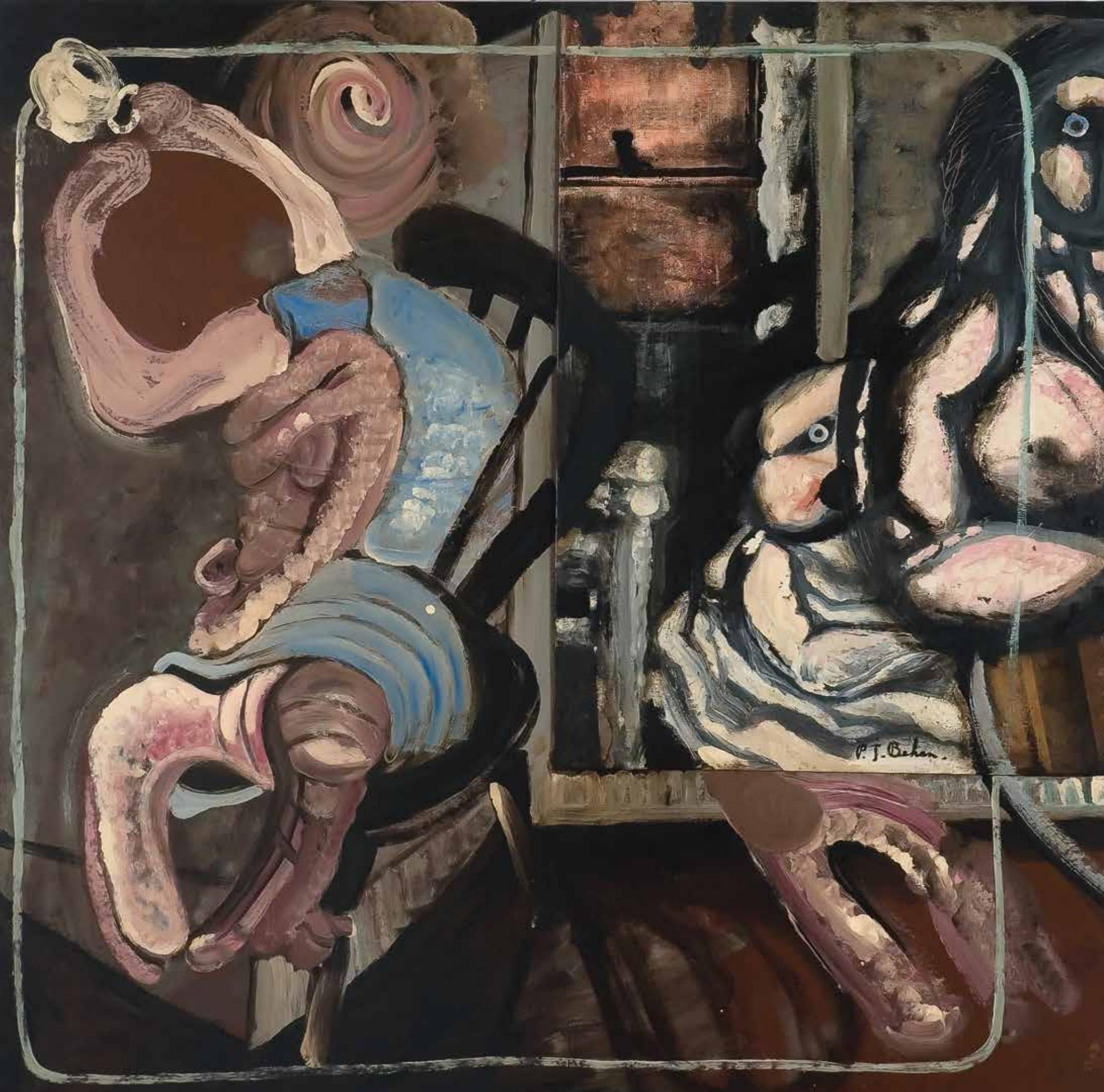
*Travesseiro vermelho* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
122,0 x 122,0 cm



Alan Davie  
*Body and soul for a little black girl lady* – 1964  
aquarela | watercolor  
55,3 x 75,9 cm

154





**Peter Behan**  
*Rouault slept here* – sem data | undated  
óleo sobre duratex | oil on hardboard  
122,0 x 122,0 cm

**John Piper**  
*Suffolk tower* – 1966  
óleo, colagem e massa sobre madeira |  
oil, collage and plaster on wood  
91,7 x 61,0 cm



**Allen Jones**  
*Composição* – sem data | undated  
óleo sobre madeira | oil on wood  
119,0 x 96,5 cm





160

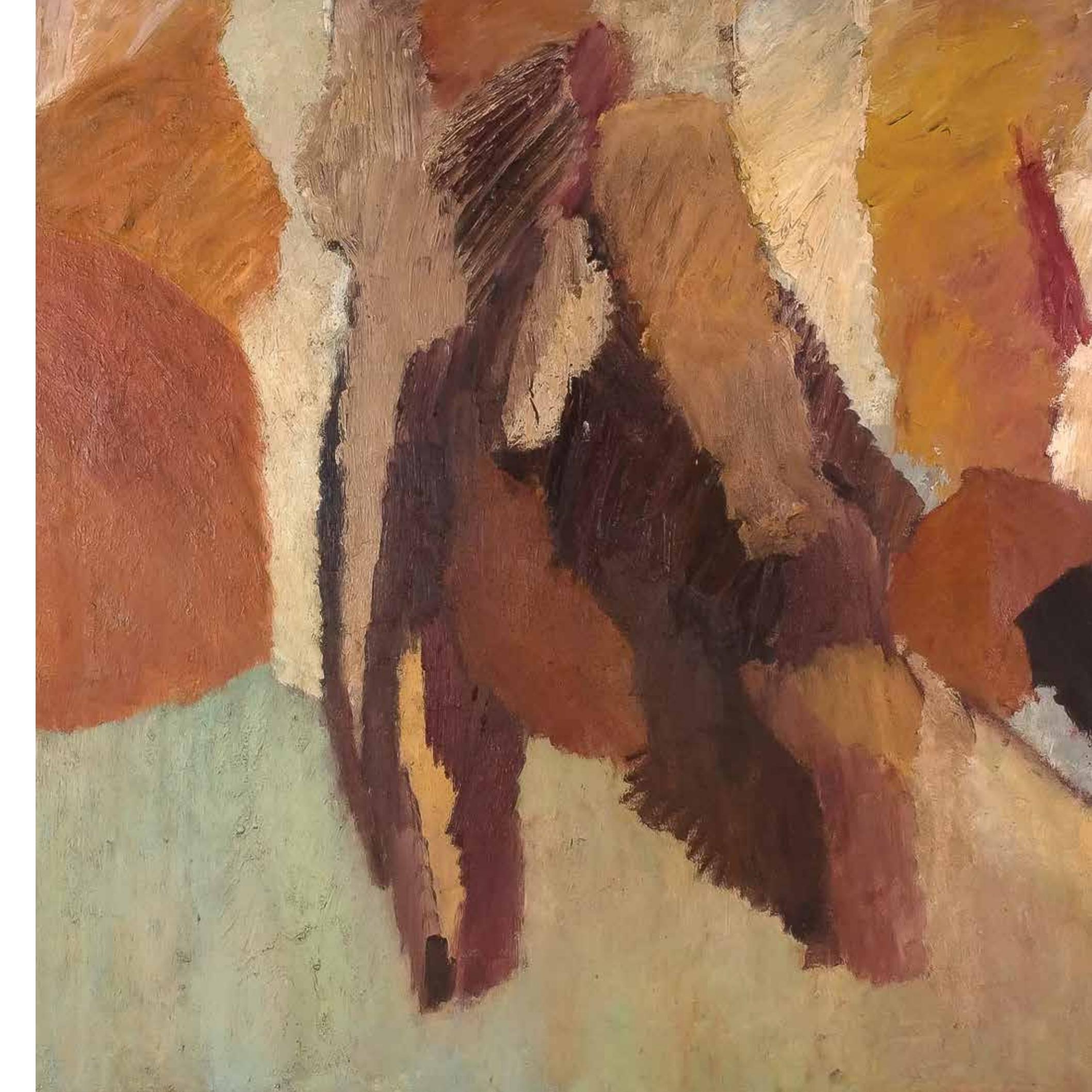


**Michael Buhler**  
*Man in the park* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
101,8 x 126,8 cm

**Graham Sutherland**  
*Hanging forms* – 1957  
litografía | lithography  
23/25  
50,5 x 66,5 cm

161

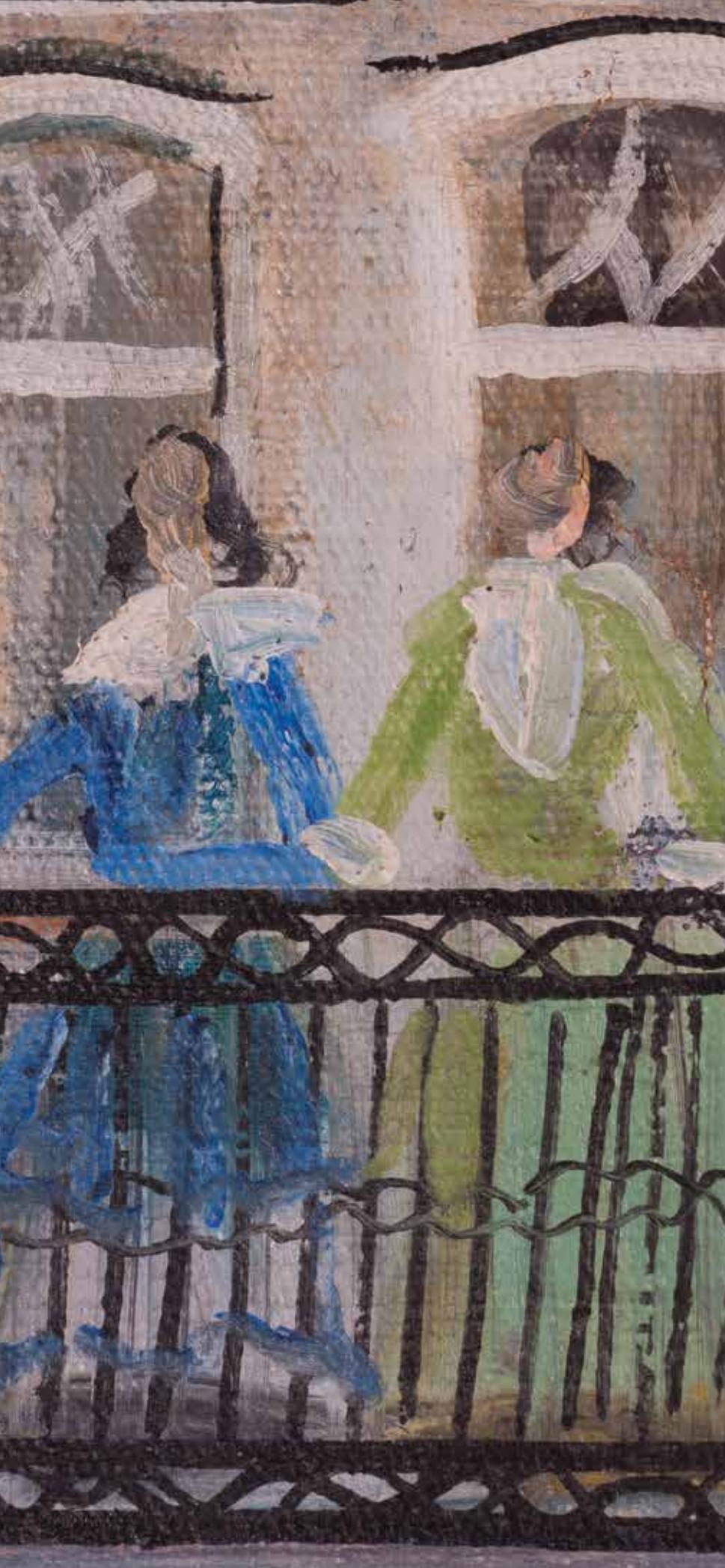
**Mario Dubsky**  
*Waiting II* – 1964  
óleo sobre eucatex | oil on hardboard  
136,7 x 125,2 cm



# A POESIA DO COTIDIANO

## THE POETRY OF EVERYDAY LIFE

FLÁVIO KRAWCZYK



**N**

a formação dos museus regionais, a influência de Pietro Maria Bardi foi decisiva também para a entrada de um conjunto *naïf*. De origem francesa, a palavra que pode ser traduzida por ingênuo passou a ser utilizada na Paris do inicio do século XX para designar artistas sem formação acadêmica, que produziam de forma espontânea e até então desconsiderados pela crítica, salões e galerias. No Brasil, os modernistas foram influenciados pelo universo da arte popular, todavia, é digna de nota, a ausência de *naïfs*, também chamados “primitivos modernos”, no rol de participantes da Semana de 22.

Ciente e até mesmo crítico dessa omissão, Bardi não perde a chance de incluir alguns primitivos nos museus regionais. Exemplo paradigmático é Agostinho Batista de Freitas. Eletricista, oriundo do interior de São Paulo, iniciou na pintura como autodidata, passando a vender seus trabalhos nas ruas da capital paulista, onde foi descoberto por Bardi, o qual inicialmente lhe encomendou uma obra e mais adiante o promoveu através de uma exposição individual no próprio MASP. A origem popular e a ausência de formação acadêmica caracterizam Agostinho e os demais *naïfs*. Outro ponto a ser alinhado é a procedência predominante do interior do país, fato significativo considerando a transmigração massiva rumo às grandes capitais e suas periferias, ocorrida nas décadas de 1950 e 1960, consequência direta da acelerada expansão industrial brasileira.

Mas a temática dos *naïfs* não espelha diretamente esse novo ciclo econômico do país, centrando-se, na verdade, em festividades religiosas, tradições folclóricas, cenas rurais ou nos remanescentes arquitetônicos do século XIX. Ou seja, prepondera o tom saudoso e ligeiramente nostálgico de um passado idealizado – e a linguagem, detalhe importante, é de fácil fruição. É o caso de Manezinho Araújo, compositor e cantor de emboladas que descobre a pintura, também de maneira autodidata, com quarenta anos de idade. Depois de abandonar uma fértil carreira musical, passa a morar no Rio de Janeiro, nos anos 1950, abordando temas populares através de intensa vibração cromática, geometrização das formas e uma distribuição ritmada de elementos na superfície das suas telas.

As características mencionadas até agora se repetem de uma forma ou outra nas demais obras e artistas incluídos na Pinacoteca Ruben Berta. Entretanto, pode-se questionar a ausência de esculturas, tão importantes na arte popular brasileira. Lacuna só compreendida, mesmo que não justificada, pelo fato do próprio conceito *naïf* ser originalmente restrito à pintura. Apesar disso, o objetivo de Bardi em promover essa manifestação popular e suas possíveis significações traz um recado bastante atual. Passados quase cinquenta anos da formação da Pinacoteca, artistas das camadas mais pobres da população, com pouca ou nenhuma escolaridade, seguem criando espontaneamente formas inspiradas no seu cotidiano. E, em contrapartida, persiste mesmo hoje em dia um tácito bloqueio elitista para a plena inserção dessas obras no mundo das artes. De modo que a mensagem de Bardi aos pesquisadores e ao público, consubstanciada no acervo da Pinacoteca, segue válida e pertinente.

During the formation of the regional museums the influence of Pietro Maria Bardi was also decisive for the inclusion of a *naïf* set. The word *naïf* comes from French and can be translated as naive. In the world of art the *naïf*, as the name of a style, started to be used in Paris in the early 20<sup>th</sup> century to define artists without academic training who produced spontaneously. At that time they were disregarded by critics and galleries. In Brazil the modernists were influenced by the folk art universe, however, it is worth noting the absence of the *naïf*, also called “modern primitives”, in the list of participants in the 1922 Week of Modern Art.

Aware and critical of this omission, Bardi does not lose the chance to include some primitive ones in the regional museums. A paradigmatic example is Agostinho Batista de Freitas. An electrician and self taught painter, originally from São Paulo. In the beginning of his career he sold his works on the streets of São Paulo, where he was discovered by Bardi who initially commissioned from him a piece and promoted him further through a solo exhibition at the Museu de Arte de São Paulo – MASP. The popular origin and lack of academic training characterize Agostinho and other *naïfs*. Another characteristic is the predominant origin of these artists, most of them from the countryside, a significant fact considering the massive migration towards the great capitals and their suburbs that occurred in the 1950s and 1960s, a direct consequence of accelerated Brazilian industrial expansion.

The themes adopted by the *naïfs* do not directly reflect this new economic cycle of the country. Actually these artists focus on religious festivals, folk traditions, rural scenes or the architectural remnants of the 19<sup>th</sup> century. In other words, what preponderates is nostalgia and slightly nostalgic tones of an idealized past – the language is easy to appreciate. This is the case of Manezinho Araújo, composer and folk singer who discovers painting at the age of 40, also self taught. After leaving a fertile music career he moves to Rio de Janeiro in the 1950s, covering popular topics through intense chromatic vibration with the use of geometric forms and a rhythmic distribution of elements on the surface of his canvases.

The characteristics mentioned so far are repeated, in one form or another, in other works and artists included in the Ruben Berta collection. One may question the absence of sculptures, so important in Brazilian folk art. This gap can only be understood, if not justified, because the concept of *naïf* was originally restricted to painting. Nevertheless, the goal of Bardi in promoting this popular art movement and its possible meanings brings a very contemporary message. Almost fifty years after the formation of the Ruben Berta collection, artists from the poorest parts of the population, with little or no schooling, keep on spontaneously creating forms inspired by their daily lives. On the other hand, an elitist blockade of full inclusion of these works in the art world persists even today. So, based on the Ruben Berta collection the message Bardi forwarded to researchers and the public is still valid and relevant.



**Manoel Araújo**  
*Quermesse - Nordeste - Brasil* - 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
74,5 x 99,5 cm

*Ladeira do Pelourinho* - 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
99,0 x 79,5 cm

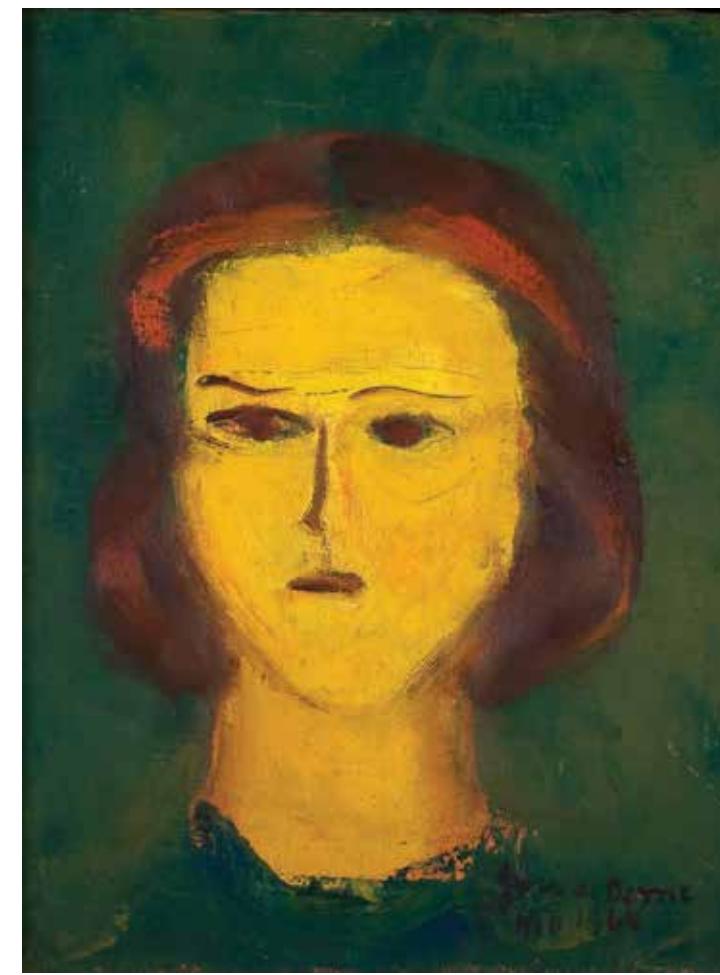


José de Souza Estevão  
*Congada de Xico Rey em Ouro Preto* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
79,5 x 99,0 cm





170



**Adelson Filandelfo do Prado**  
*Anjo com flores* – 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
99,5 x 64,3 cm

**José de Dome**  
*Moça* – 1964  
óleo sobre tela | oil on canvas  
41,0 x 33,0 cm

171

João Alves  
*Bahia* – 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50,0 x 61,2 cm





**Lucídio Leão**  
*Colégio São José* – sem data | undated  
óleo sobre tela | oil on canvas  
23,9 x 94,6 cm

**Agostinho Batista de Freitas**  
*Carro de boi* – 1963  
óleo sobre tela | oil on canvas  
40,0 x 50,0 cm



**Agostinho Batista de Freitas**  
*Carro de boi*  
10-2-1963

## OS GAÚCHOS E O NEXO OCULTO

## GAUCHOS AND THE HIDDEN NEXUS

FLÁVIO KRAWCZYK



**N**a instalação da Pinacoteca Ruben Berta em Porto Alegre, em 1967, foi designado como seu Diretor Artístico um nome respeitado no ambiente cultural, Angelo Guido. Além de professor do Instituto de Artes, pintor e historiador, Guido, desde 1925, publicava crítica de artes plásticas, literatura e música no *Diário de Notícias*, o representante local da rede de Chateaubriand. Nesse veículo consta a doação de duas pinturas de autoria do próprio Guido para o acervo em janeiro de 1969. Tratava-se de uma bucólica vista do Arroio Dilúvio, riacho que cortava a Cidade Baixa. A outra obra, também elegendo a água como personagem principal, representa um trecho da orla de Florianópolis.

Como não podia ser diferente em um museu designado regional, a Pinacoteca recebeu outros valores locais. O discípulo de Guido no Instituto de Artes, Oscar Crusius, está representado com duas paisagens tributárias de um protocolo bastante tradicional na representação fidedigna da topografia, da vegetação e do céu do Rio Grande do Sul. Esse viés conservador dos quadros de artistas gaúchos integrados ao acervo talvez reflita os posicionamentos do Diretor Artístico, reticente quanto aos desdobramentos mais radicais do modernismo. Por outro lado, deve ser mencionada a ligação íntima com o Instituto de Artes de diversos nomes também representados na coleção. É o caso de Judith Fortes, formada na escola na década de 1920, onde por diversas vezes atuou como professora substituta, além de manter um curso preparatório para o vestibular do curso de Artes Plásticas. Os quadros assinados pela porto-alegrense demonstram perícia no desenho e na pintura, méritos de uma artista calcada na tradição retratística. Por fim, *Zona industrial*, de Jatyr Loss, foi adquirida pelo próprio Pietro Maria Bardi, durante uma exposição do artista em Porto Alegre, na galeria do Teatro Leopoldina.

Dissonante do conjunto até então descrito está *Gente de circo*, de Glênio Bianchetti, datado de 1950. O quadro evoca a infância do autor, primeiro por trazer o circo, referência mágica nas pequenas cidades do interior no Rio Grande, depois por apontar, em segundo plano, trechos da paisagem de Bagé, cidade natal do artista. Em termos de linguagem, é notável a influência dos arlequins de Picasso nessa pintura elaborada por um jovem que ainda cursava o Instituto de Artes, mas que já se notabilizara por ser um dos criadores do Clube de Gravura de Porto Alegre. Indício da renovação no campo artístico local, *Gente de circo* aponta para a legitimidade gradativamente obtida por uma geração influenciada pelas vanguardas do modernismo. É também o caso da xilogravura *Passeio no parque*, de Zorávia Bettiol, graduada pelo Instituto de Artes e contemplada com vários prêmios em salões. A artista, embora detento-

ra de uma formação erudita, simplifica formas e composição, aproximando-se das soluções dos *naïfs*. Enfim, instaura em sua gravura uma atmosfera lúdica, como se buscasse resgatar os fundamentos antropológicos da experiência estética no sentido de vivenciar a arte como um jogo, num momento de comunhão entre os homens.

Situada num extremo oposto a todo esse núcleo de gaúchos, a única abstração incluída vem com a assinatura de Fernando Duval. O pelotense não frequentou o Instituto de Artes, tampouco sua trajetória teve Porto Alegre como cenário. Todavia, produziu contos e desenhos para o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, e talvez tenha sido por essa ligação com a rede Associada que sua obra esteja representada na coleção. Insólita presença, considerando que a produção que consagrou o artista seja voltada para representações pictóricas da figura humana, a partir da criação de um universo repleto de personagens fantásticos. Também é curiosa a presença na Pinacoteca de um desenho, cuja autora é praticamente desconhecida no campo artístico: Maitê d'Elba. Essa gaúcha, cujo nome de nascimento era Deolinda Fernandes, projetou-se profissionalmente como modelo e em função dessa atividade migrou para São Paulo, onde manteve um longo relacionamento com Pietro Maria Bardi. A desenhista e pintora era figura ativa no meio cultural na época, tendo estudado em Paris na mítica academia La Grande Chaumière. Após o rompimento com Bardi, entrou num processo de ostracismo, falecendo pouco tempo depois. O desenho de Maitê d'Elba tombado na Pinacoteca é um indício de uma personagem absolutamente esquecida na história da arte brasileira.

Entre o perfil heterogêneo da Pinacoteca e a intencionalidade de seus criadores, sobressai uma figura exponencial na escultura do Rio Grande, Xico Stockinger. O austriaco de nascimento, na década de 1950, passou a residir em Porto Alegre, atuando inicialmente como desenhista de imprensa, produzindo charges, cartuns, quadrinhos e caricaturas. Além dessa atividade que lhe garantia a subsistência, Stockinger era reconhecido gravurista e escultor, tendo obtido uma série de prêmios desde o final dos anos 1940. Também participou de várias edições da Bienal de São Paulo e chegou a receber uma encomenda de Chateaubriand para criar uma escultura em bronze, colocada em praça pública, na cidade de São Paulo. Portanto, ao incluir um *Guerreiro* na coleção, os criadores da coleção, Chateaubriand e Yolanda Penteado, conferiam legitimidade museológica a uma peça representativa de um dos maiores escultores contemporâneos do Brasil.

A única peça incluída posteriormente na coleção foi o *Retrato de Ruben Berta*, e isso aconteceu por motivos bastante óbvios. Em primeiro lugar, por tratar-se de

uma efígie do patrono da coleção, mas também por ser de autoria de Nelson Jungbluth. *O gaúcho de Taquara* notabilizou-se internacionalmente como ilustrador publicitário, em especial pelos cartazes, folhetos e calendários que produzia para a VARIG. O artista acabou definitivamente consagrado no mundo do *design* por conceber a famosa logomarca da VARIG, a Rosa dos Ventos, que permaneceu estampada na fuselagem dos aviões por mais de quarenta anos. Entretanto, a partir da década de 1980, dedicou-se somente à pintura, tomando como tema preponderante a história e as imagens gaúchas.

Assim, trilhando o caminho que conduziu à constituição do núcleo de artistas gaúchos da Pinacoteca, é possível perceber uma seleção realizada sobre um universo amplo de artistas atuantes e com trajetória consagrada no estado e no Brasil. Os vínculos pessoais e institucionais dos artistas, por exemplo, com o Instituto de Artes e com os Diários Associados ou mesmo sua passagem pelas salas da Bienal de São Paulo estabelecem o nexo entre as obras incluídas na coleção e os critérios dos organizadores. Essa teia de relações e mecanismos de consagração, oculta num primeiro momento, transparece na investigação minuciosa sobre as trajetórias dos artistas. O próximo passo de um observador mais atento é a apreciação das obras e seu entendimento como retratos de uma época efervescente nos âmbitos social, político e estético. Como espelhos que distorcem propositalmente a imagem, ou como sutis metáforas do conhecimento sobre o mundo, apontando os dilemas de um país indo ao encontro de seu próprio sentido de modernidade.

When the Ruben Berta collection was exhibited in Porto Alegre in 1967, Angelo Guido a respected character in the cultural environment, was appointed as its Artistic Director. Besides being a professor at the Instituto de Artes [Institute of Arts], a painter and a historian, Guido had been publishing reviews since 1925 as a critique of visual arts, literature and music in a local newspaper called *Diário de Notícias*, the local representative of Chateaubriand's Associated Newspapers network. This newspaper published that in January 1969 Guido donated, to the collection, two works of art he had painted himself. It was a bucolic view of Arroio Dilúvio creek that crossed Cidade Baixa [Lower Town], a neighborhood of Porto Alegre. The other work, which also has water as the main theme, is a section of the coast in Florianópolis.

As the Pinacoteca was meant for a regional museum it received local artists. Oscar Crusius who was a disciple of Guido in the Instituto de Artes has two paintings of a very traditional theme, the faithful depicting of the topography, vegetation and sky of Rio Grande do Sul. This conservative bias of artists from Rio Grande do Sul perhaps reflects the position of the Artistic Director, reticent about the most radical developments of modernism. Other painters who had a close relationship with the local Instituto de Artes also have works in the collection. This is the case of Judith Fortes, a 1920s school graduate, who worked there several times as a substitute teacher, in addition to maintaining a preparatory course for the entrance exam of the Visual Arts course. The paintings signed by Fortes demonstrate skill in drawing and painting, the merits of an artist that cultivated the portraiture tradition. Finally, *Industrial zone* by Jatyr Loss was acquired by Pietro Maria Bardi himself, during an exhibition of the artist in Porto Alegre, in the Teatro Leopoldina [Leopoldina Theatre] gallery.

*Circus people* [1950], by Glênio Bianchetti, is dissonant from the set of works of this collection. This painting evokes the author's childhood, firstly by depicting the circus, a magic reference for small towns in the countryside of Rio Grande do Sul, and also for painting in the background, landscapes of the painter's hometown of Bagé. In terms of language, it is remarkable the influence of Picasso's harlequins on this painting, drawn by a young man who was still attending classes at the Instituto de Artes, but who had already become distinguished for being one of the creators of the Porto Alegre's Carving Club. A sign of renewal in the local art field. *Circus people* points to the legitimacy gradually obtained by a generation influenced by avant-garde modernism. This is also the case of the woodcut *Walk in the park* by Zorávia Bettoli, a graduate of the Instituto de Artes and winner of several show awards. The artist is classically trained, however she simplifies forms and composition, approaching the solutions of the *naijfs*. Ultimately, she establishes in her engraving a playful

atmosphere, as if seeking to rescue the anthropological foundations of aesthetic practices in order to experience art as a game, a moment of communion among people.

Located at the opposite end of this core of artists from Rio Grande do Sul is Fernando Duval, the only abstractionist included in the collection. The artist from the city of Pelotas did not attend the Instituto de Artes nor did his trajectory have Porto Alegre as a backdrop. However, he produced stories and drawings for the *Diário de Notícias* in Rio de Janeiro, and perhaps because of this link with Associated Newspapers his artwork is present in the collection. An unusual presence, as the production that established him is focused on depictions of the human figure, from the creation of a universe filled with fantastic characters. Also curious is the presence, in the Ruben Berta collection, of a drawing whose authorship is unknown in the artistic field, of Maite d'Elba. This woman from Rio Grande do Sul, whose birth name was Deolinda Fernandes, became famous as a professional model, consequently moving to São Paulo, where she maintained a long relationship with Pietro Maria Bardi. She was a designer and a painter and also an active participant in the Arts, having studied in Paris at the mythical La Grande Chaumière academy. After breaking up with Bardi, she started to be ostracized and died shortly after. The drawing of Maite d'Elba in the collection is the only evidence of a persona completely forgotten in the history of Brazilian art.

Between the heterogeneous profile of the Pinacoteca Ruben Berta and the intention of its creators, stands a sculpture by the well-known local artist Xico Stockinger. Austrian by birth, in the 1950s he moved to Porto Alegre, initially employed as a draftsman for the press, producing cartoons, comics and caricatures. In addition to this activity, that financially supported him, Stockinger was a recognized printmaker and sculptor, having received a number of awards since the late 1940s, he also participated in several editions of the Biennial of São Paulo and even received an order from Chateaubriand to create a bronze sculpture, later placed in a public square, in the city of São Paulo. Therefore, when the creators of the Ruben Berta, Chateaubriand and Yolanda Penteado, included in the collection the *Warrior* by Stockinger, who was one of the greatest sculptors of contemporary Brazil, the gallery achieved the legitimacy typical of museums.

The only subsequent addition to the collection was the *Portrait of Ruben Berta*. This happened for quite obvious reasons. Firstly, because it is an effigy of the patron's collection, but also as it was painted by Nelson Jungbluth, a painter from the small countryside city of Taquara who became internationally known as an advertising illustrator, especially by posters, brochures and calendars produced for VARIG. The artist became well-known in the realm of design by creating the famous brand for VARIG, the Compass Rose, which remained em-

blazoned on the fuselage of their planes for over forty years. However, from the 1980s he was solely devoted to painting, taking the history of Rio Grande do Sul and images of the gaúcho as his major theme.

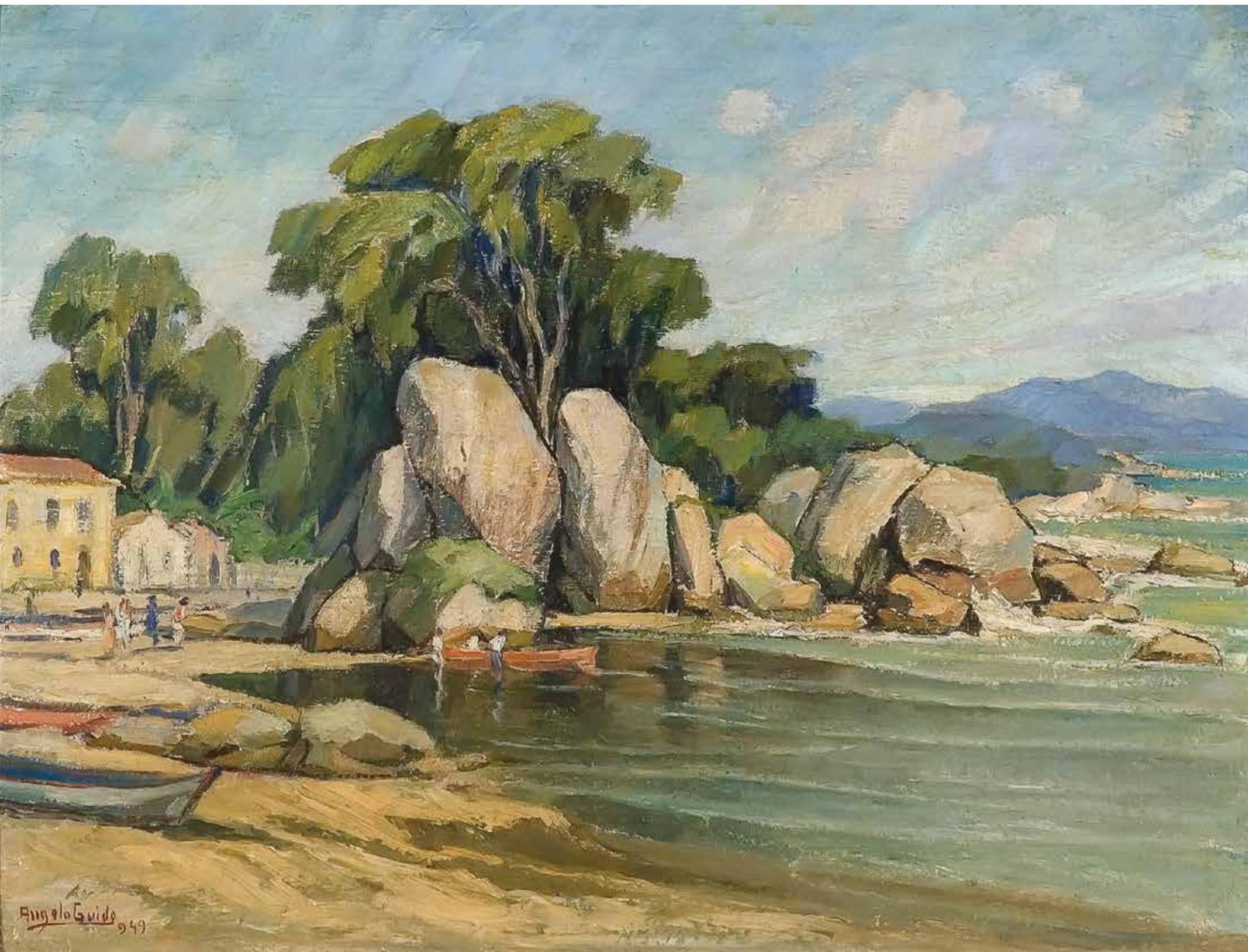
The path that led to the constitution of the core of artists from Rio Grande do Sul in this collection allows us to perceive a selection from a broad universe of artists who were active in this State and in Brazil and whose history is marked by distinction. Personal and institutional ties of artists, for example, with the Instituto de Artes and Diários Associados or even with participations in the Biennial of São Paulo establish the link between the works included in the collection and the criteria of the organizers. This network of relationships and mechanisms for recognition, hidden at first, become apparent after detailed research on the artists' careers. The next step for a more attentive observer is the appreciation of the works and the interpretation as portraits of a vibrant era in the social, political and aesthetic life of the country. Also as mirrors that purposefully distort the image, or as subtle metaphors of knowledge about the world, pointing out the dilemmas of a country trying to meet its own sense of modernity.



Glênio Bianchetti  
*Gente de circo* – 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
95,0 x 142,5 cm

**Xico Stockinger**  
*Guerreiro* – sem data | undated  
bronze | brass  
90,2 x 12,5 x 7,0 cm





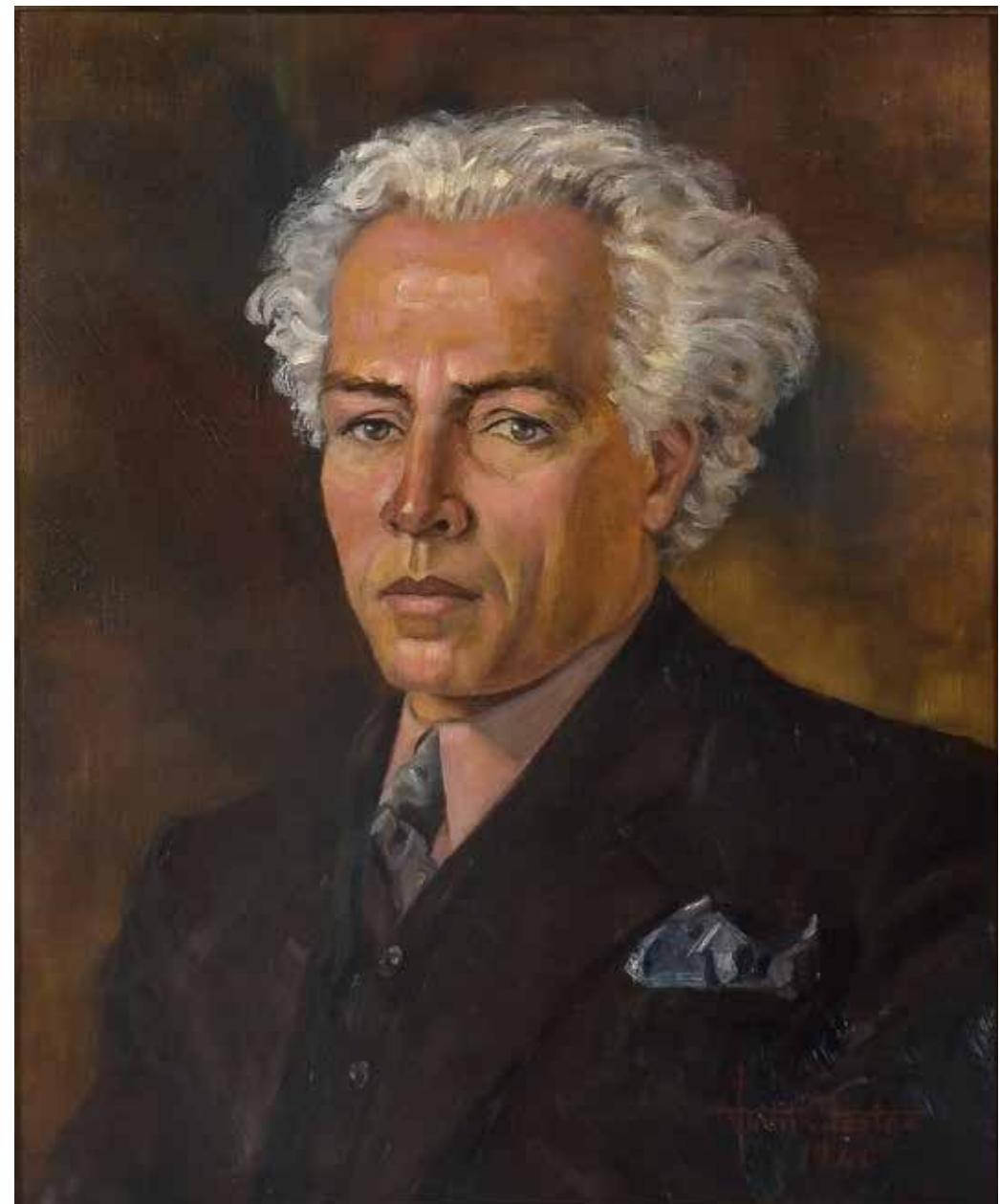
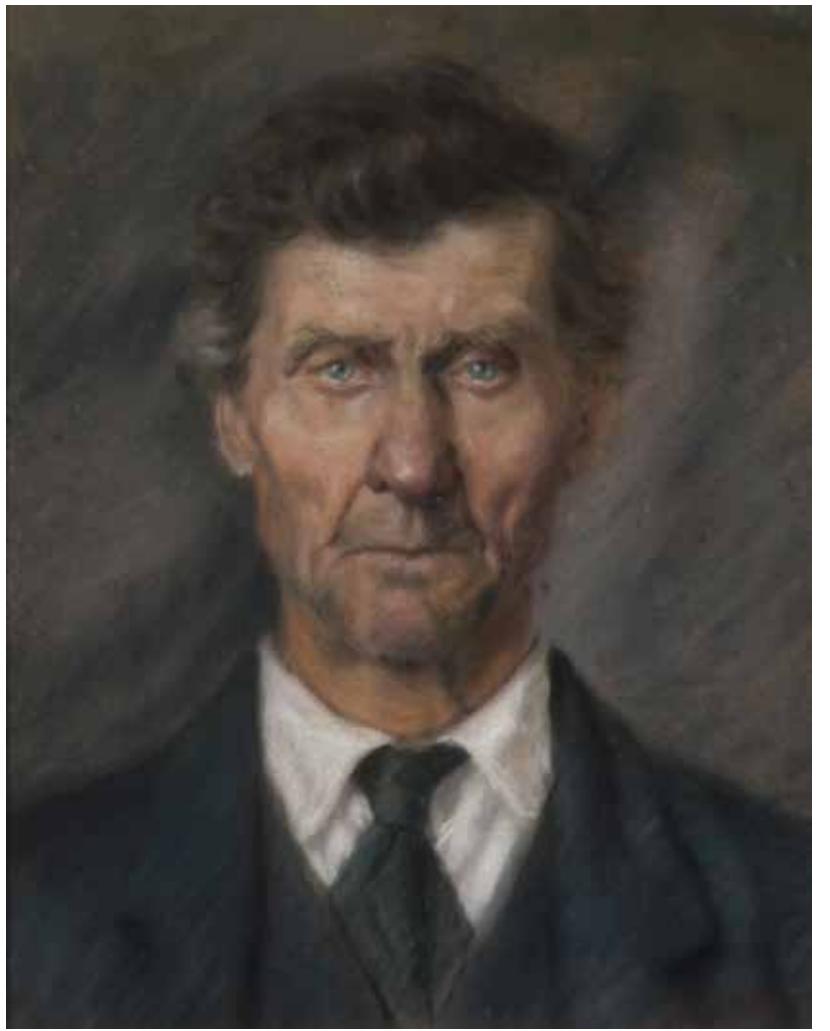
184



185

Angelo Guido  
*Paisagem* – 1949  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54,8 x 70,5 cm

*Ribeirinha* – 1948  
óleo sobre tela | oil on canvas  
40,0 x 50,5 cm



**Judith Fortes**  
*Retrato* – sem data | undated  
pastel seco | dry pastel  
52,5 x 42,0 cm

*Retrato* – 1938  
óleo sobre cartão | oil on cardpaper  
45,5 x 35,5 cm

*Retrato de Ernani Braga* – 1940  
óleo sobre tela | oil on canvas  
60,5 x 50,0 cm



Jatyr Antônio Loss  
*Zona industrial* – 1962  
óleo sobre eucatex | oil on hardboard  
50,0 x 69,0 cm

Nelson Jungbluth  
*Retrato de Ruben Berta* – 1985  
acrilico sobre eucatex | acrylic paint on hardboard  
80,0 x 80,0 cm





Oscar Crusius  
*Paisagem campeira* – 1965  
óleo sobre duratex | oil on hardboard  
49,7 x 59,8 cm

*Paisagem rio-grandense* – 1965  
óleo sobre duratex | oil on hardboard  
81,5 x 121,5 cm



Zorávia Bettoli  
*Passeio no parque* – 1965  
xilogravura | woodcut on paper  
24/25  
68,0 x 53,0 cm





**Fernando Duval**  
*Estudo em preto e branco* – 1966  
óleo sobre eucatex | oil on hardboard  
84,8 x 67,3 cm

**Maité d'Elba**  
*Nu* – 1966  
hidrocor | color marker  
39,0 x 49,0 cm



# A NARRATIVA DE UMA TRAJETÓRIA: UMA BIOGRAFIA PARA A CASA DA DUQUE

## THE NARRATIVE OF A JOURNEY: A BIOGRAPHY FOR THE HOUSE ON DUQUE STREET

PEDRO RUBENS VARGAS

**O**casarão situado na Rua Duque de Caxias, 973, no Centro Histórico de Porto Alegre, recebeu, nos primeiros meses de 2014, com inusitada surpresa, e por esse fato com uma informalidade até certo ponto descabida para a ocasião, os irmãos Bezerra, que viveram na casa quando crianças entre as décadas de 1930 a 1950 do século passado.

Veio cada um ao seu tempo, sem contato prévio e sem mútua combinação. Vieram atraídos pelo passado para testar a memória e vesti-la de emoção. Mas a pergunta que se impõe é: por que só agora retornaram? A resposta que mais se consolida como óbvia é a de que, com a restauração empreendida pelo Programa Monumenta, de 2005 a 2013, a Casa recuperou sua unidade material, voltando a exibir fachada e volumetria.

Por décadas foi ruína, elemento material que jamais perde sua capacidade de evocação de lembranças, e, como pensava Walter Benjamin, as ruínas apontam para a ação inexorável do tempo. Ao atualizar o presente, se mostram como testemunho do passado, ao mesmo tempo em que apontam para o futuro das coisas. Lembrar a partir delas por certo aproxima o passado de uma projeção latente e dolorida. O retorno dos irmãos Bezerra ao velho lar pode ser entendido por ter o antigo casarão recuperado seu sentido de “lugar”, voltando a ter uma função, a de guardar e comunicar um acervo artístico dos mais importantes, ou, em outras palavras, voltou a ter vida.

O casarão foi, sem dúvida, para os personagens mencionados, um suporte importante para apoiar suas trajetórias de vida, afirmação que a ninguém causaria surpresa, o que pode surpreender é a possibilidade de pensar que os objetos, assim como as pessoas, possuem uma biografia.

Normalmente visto apenas como um documento sensorial que informa sobre o passado, o casarão sofreu transformações ao longo do tempo, passando a ter ele mesmo também uma trajetória. Para Ulpiano B. de Menezes, a exterioridade, a concretude, em suma, a natureza física dos objetos materiais acabam por trazer marcas específicas à memória dos grupos. Com acuidade, alerta que basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente.

Assim cabe relatar com brevidade a trajetória e as transformações sofridas pela edificação em apreço ao longo dos anos. A primeira datação do prédio remonta a antes de 1893, quando do primeiro registro de proprietários. Naquela ocasião, a casa assobradada com quatro janelas e porta de frente se mostrava como um exemplar de arquitetura luso-brasileira ou colonial. Seus proprie-

tários, segundo Livro de Imposto Predial, foram os herdeiros de Joaquim Silva Guerra de 1893 a 1916.

No último ano, a Casa é vendida a Julieta Santayana Saibro Pinto, esposa de Ariosto Pinto. A residência permanecerá com essa função e na propriedade do casal até 1956. Ainda em 1916, os novos proprietários contratam junto à firma Menezes e Bonotto Constructores o projeto de “reconstrução da fachada”. Trata-se da mesma que o edifício apresenta hoje e que foi efetivamente implantada em 1917.

Com o tratamento especial dado à fachada, que vem a ficar ricamente ornamentada, privilegiando elementos do eclétismo residencial, tais como o uso de ordens arquitetônicas, decorações fitomórficas e utilização de elementos ornamentais em ferro e gesso, o casarão passa a figurar entre as residências de estilo eclético que marcaram a paisagem dos bairros habitados pela elite porto-alegrense das primeiras décadas do século XX.

Entre os anos de 1930 a 1950, foi a residência da família Bezerra que o alugou. Em 1956, Ariosto Pinto vende o imóvel à União Federal, que passa a ocupá-lo na função de cartório eleitoral, até que em 1990 o prédio é entregue ao Ministério do Exército, ficando sob a responsabilidade da 3ª Região Militar.

Em 1992, a edificação passa a receber a proteção efetiva do poder público municipal, passando a fazer parte da listagem das unidades residenciais de interesse sociocultural com vistas à preservação, atitude que marcou um posicionamento frete à ameaça de uma provável demolição, conforme era interesse da própria União, representada pela Comissão Regional de Obras do Exército, 3ª Região, proprietária do imóvel.

Em continuidade à expressão da trajetória de nossa biografada, é importante que se diga que contribuiu para selar o seu recente destino o profundo desejo existente por parte das administrações da capital, desde os anos 1990, de contar com um museu de artes municipais e com um prédio especialmente destinado para esse fim.

A realização de tal desejo começou a tomar forma com a adesão de Porto Alegre ao Programa Monumenta, iniciativa federal de qualificação urbana de centros históricos, efetivada a partir de 2001. Esse programa trouxe a oportunidade de se abrir negociações com o setor que administra o patrimônio da União no sentido de transferir a posse do “Casarão da Duque” para a Prefeitura, visando à restauração de um prédio destinado especialmente a abrigar a Pinacoteca Ruben Berta. A partir dessa decisão foi elaborado o projeto de restauração pelas

arquitetas da Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural – EPAHC da Secretaria da Cultura do município, Ana Margarida Xavier e Rosilene Possamai.

No ano de 2012, o prédio foi tombado pelo poder público municipal, passando a contar com o nível mais alto de proteção, o que lhe garante a permanência na paisagem cultural do Centro Histórico. O ato de proteger a antiga residência da possibilidade de desaparecimento não deve ser pensado como atividade apenas formal e exterior às práticas sociais. Ao tornar a casa um monumento, a mesma adquire uma função simbólica, pois os monumentos, na medida em que surpreendem nosso olhar, passam também a ser testemunhas dos sistemas mentais da época em que foram criados.

Assim, com o passar dos anos, vamos acumulando “bens” que podem apenas ser experiência de vida, mas que se tornam patrimônio na medida em que podem ser transmitidos; no caso do patrimônio edificado em particular e mesmo do patrimônio cultural em geral, o mesmo deve ser visto na condição de recurso, não apenas do ponto de vista econômico voltado ao caráter imobiliário, como é comumente tratado o patrimônio edificado, mas também se deve avaliar esse patrimônio no sentido prático e simbólico, como bens acumulados e transmitidos pelas sucessivas gerações e que podem servir a novos usos.

A forma como esses recursos podem transmutar para usos com finalidades diferentes daquelas para as quais foram construídos deve ser entendida como processos sociais de atribuição de sentido às coisas materiais. No caminho apontado, é preciso que se examine a influência do objeto [casarão] sobre as pessoas, ou melhor, levando em consideração a conjuntura e o efeito que as transformações sofridas pela unidade material causam nas significações aferidas pelos grupos sociais.

Em outras palavras, assim como acontece nas biografias pessoais em que os fatos, as conjunturas sociais afetam e nos mudam a percepção sobre as coisas e, mais importante, passam a moldar a imagem que as demais pessoas ou grupos sociais passam a fazer sobre nós, também a casa na sua trajetória passou por mudanças, não apenas estéticas ou de função, mas sobretudo nos significados que passou a ter sobre a sociedade.

Residência, repartição pública, ruína e agora museu de artes. No entanto, é mais, muito mais: é a síntese de desejos de artistas, gestores, defensores do patrimônio cultural e de uma infinidade de pessoas que se comoveram com o destino que parecia inexorável rumo à destruição. O casarão passa agora a ter um novo caráter reflexivo, significando o bom combate pela preservação e divulgação das artes na cidade de Porto Alegre.

Longa vida à Pinacoteca Ruben Berta!

The house located at 973 on Duque de Caxias Street [Duque Street], in the Historic Centre of Porto Alegre received, in early 2014, with unprecedented surprise, and therefore with inappropriate informality for the occasion, the Bezerra brothers who had lived there during their childhood between the 1930s and the 1950s.

Each of them came separately, without prior contact or arrangement. Both came drawn by the past, testing their memory and covered with emotion. But the question to be answered was: why only now had they returned? The simple answer is that after the restoration undertaken by the Programa Monumenta [heritage preservation program], between 2005 and 2013, the house had regained its form demonstrating, once again, its façade and volume.

For decades this mansion was a ruin, and ruins are material elements that never lose their ability to evoke memories, and, as mentioned by Walter Benjamin, ruins point to the inexorable ravages of time. When updating the present, ruins appear as witnesses of the past, while pointing to the future of things. To brush upon memories staring at ruins brings the past closer to a latent and sore projection. The return of the Bezerra brothers to their old home can be understood as the old house's recovering its sense of “place”, returning to play a role, in this case, the role of housing and communicating one of the most important artistic collections, in other words, the house

Certainly, for the Bezerra brothers, this house was an important support to their life stories, such an assumption is not surprising, what may surprise us is the possibility of thinking that objects, just like people, have a biography.

Usually seen only as a sensorial document that tells us about the past, the old mansion on Duque Street has been transformed over time, and acquired its own “self” history. For Ulpiano B. de Menezes the externality, concreteness, and ultimately, the physical nature of material objects end up marking the memory of specific groups. Objects warn us, in a very accurate way, that the life span of artifacts, which usually endure longer than the lives of their producers and users, make them able to express the past in a deep and sensuously convincing way.

It is worth briefly reporting the trajectory and the transformations undergone by this mansion over the years. The origin of the building goes back to before 1893, when the first owners of it officially recorded their property rights. At that time the two-story house with four windows and a front door was a typical example of Portuguese colonial architecture in Brazil. From

1893 to 1916 the owners, according to Property Tax Book, were the heirs of Joaquim Silva Guerra.

In 1916 the house was sold to Julieta Santayana Saibro Pinto, the wife of Ariosto Pinto. The building would be used as a residence and marital property until 1956. Also in 1916 the new owners hired the firm Menezes Bonotto Builders to “rebuild the façade”. The façade was effectively incorporated in 1917 and still stands today.

Special dedication was given to the façade which was richly ornamented, favoring eclecticism residential elements such as the use of architectural orders, vegetation like decorations, as well as iron and plaster ornamental elements. The mansion became one of the eclectic style residences that marked the landscape of neighborhoods inhabited by Porto Alegre's elite in the first decades of the 20<sup>th</sup> century.

Between the 1930s and 1950s it was the residence of the Bezerra family, who had rented the mansion. In 1956, Ariosto Pinto sells the property to the União Federal [Federal Government], who then occupied it with the electoral notary, until 1990, when the building is handed over to the Ministério do Exército [Army] under the responsibility of the 3<sup>a</sup> Região Militar [3<sup>rd</sup> Military Region].

In 1992 the building was granted effective protection from city government. It was included in the list of residential buildings with social and cultural interest for preservation; this protected it from the threat of possible demolition, which was the intention of the Federal Government represented by the Regional Committee for Works of the Army in the 3<sup>rd</sup> Region, at that time the owner of the building.

Continuing the trajectory of our biography, it is important to say that what helped seal its final destination was the strong desire of the capital's City Hall, since 1990, to have a city art museum within a building designed especially for this purpose.

The accomplishment of this desire became a real possibility after the addition of Porto Alegre to the Programa Monumenta, a Federal Government initiative for urban restoration of historic centers that started in 2001. This program brought about the opportunity to open negotiations with the department that managed the Federal equity and to transfer the ownership rights of the “Big House on Duque Street” to the City Hall, whose aim was to renovate the building into a specially designed house for the Pinacoteca Ruben Berta. When ownership was officially granted to the City Hall two architects from the City's Culture

Department, Ana Margarida Xavier and Rosilene Possamai, who are members of the Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural – EPAHC [Artistic, Cultural and Historical Patrimony Team], started working on a restoration project.

In 2012 the building was granted the highest level of protection by the City Hall and the legal guarantee of permanence in the landscape of the historical center. The act of protecting the former residence from the possibility of disappearing should not be thought of as a mere formality and outside social practices. By making the house a monument, it has acquired a symbolic function, not only to amaze our eyes, but also to become a witness to the mindset from the time in which it was created.

Over the years people accumulate “goods” that are not only the experience of one's life, but are also assets that may transmit general heritage, and in particular, cultural heritage, thus assets should not only be seen from an economic perspective. Buildings are commonly treated as equity, but one should evaluate cultural heritage in its symbolic meaning, not only as accumulated goods, but also as value transmitted through successive generations and to which one can attribute new uses.

The ways these assets can be given new uses, that are different from the ones for which they were originally designed, can be understood as a social process that attributes meaning to material things. It is necessary to examine the influence of the object [mansion] on people, i.e., to consider the circumstances and the effects that the transformations have undergone, by the material unity, have caused on the meanings attributed to it by social groups.

In other words, just as in personal biographies, where the events and social situations change the perception about things, and, more importantly, begin to shape the image that other people or social groups have about someone, the house is also going through changes, not just aesthetic or functional ones, but rather in the significance that it happens to have for society.

Residence, public department, ruin and now art museum. However, it is much more than this: it is a synthesis of desires felt by artists, managers, cultural heritage advocates and a multitude of people who were moved to act against a fate that seemed to be inexorably heading towards destruction. The house will now have a new reflective nature, entailing the worthy struggle for the preservation and dissemination of arts in the city of Porto Alegre.

Long live the Pinacoteca Ruben Berta!

















## AUTORES

## AUTHORS

### **ANETE ABARNO**

Graduada no Instituto de Artes da UFRGS. Artista, professora, curadora, designer gráfica e de exposições. Entre 1980 e 2003 foi Instrutora de Artes no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Desde 2010 é Coordenadora de Artes Plásticas da Secretaria da Cultura de Porto Alegre. Entre outras distinções, recebeu o 1º Lugar do Prêmio Philips de Arte em 1994, com exposição no MASP. Possui diversas publicações e também obras no Museu D'Art de Girona, na Espanha, na Pinacoteca Aldo Locatelli, no MARGS, entre outros acervos.

### **FLÁVIO KRAWCZYK**

Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Instituto de Artes da UFRGS. Atuou no Museu Joaquim José Felizardo, no Centro de Pesquisa Histórica/SMC, no Arquivo Histórico Moysés Vellinho e no Memorial do Mercado Público Central. Dirige o Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre desde 2005.

### **LUIZ MARIANO FIGUEIRA**

Bacharel em Museologia pela UFRGS e funcionário do Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre [Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta] desde 2010. Sua verdadeira paixão – quando as rotinas do trabalho nas Pinacotecas permitem – é a pesquisa histórica acerca das obras e autores das duas coleções.

### **PAULO GOMES**

Professor Adjunto no Bacharelado em História da Arte [Departamento de Artes Visuais – UFRGS] e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais [CAL-UFSM]. Coordena o Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo [UFRGS] e integra o Conselho Curador e o Conselho Consultivo do MAC-RS.

### **PEDRO RUBENS VARGAS**

É graduado em História e em Administração, pós-graduado em Museologia e mestre em Planejamento Urbano. Seu foco de interesse é a intrincada rede de sociabilidades estabelecida entre a cidade e seus vivenciadores, tendo como referências não apenas o desenho das ruas e os prédios, mas em especial a sua capacidade de evocar memórias e contribuir para a elaboração constante de novas biografias e reconstrução simbólica do espaço da urbe. Foi colaborador em diversos museus e atualmente integra a equipe da Pinacoteca Ruben Berta.

A graduate from the Art Institute UFRGS [Federal University of Rio Grande do Sul]. Artist, art teacher, curator, graphic designer and exhibition designer. Between 1980 and 2003 she was an instructor of Arts at the Free Atelier in the Municipality of Porto Alegre. Since 2010 she has been the Coordinator for Visual Arts at the Department of Culture in Porto Alegre. Among other distinctions, she was awarded first place at the Philips Art Award in 1994, with an exhibition at MASP. She has several publications and also works of art in several collections, among them: the Museum D'Art in Girona, Spain, the Aldo Locatelli Gallery, and the State of Rio Grande do Sul Art Museum [MARGS].

Master in History and the Theory of Criticism of Art from the Art Institute UFRGS. He has previously worked at the Joaquim José Felizardo Museum, part of the Center for Historical Research within the Culture Department of Porto Alegre [SMC], at the Moysés Vellinho Historical Archive and at the Memorial of the Public Market, Porto Alegre. Since 2005 he has directed the Artistic Collection of Porto Alegre City Hall.

A graduate in Museology from UFRGS, he soon became a public servant at the Porto Alegre City Hall Art Collection [for both the Aldo Locatelli and Ruben Berta art galleries] where he has worked since 2010. His true passion – when the routines of work in art galleries permit – is to carry out historical research on works of art and authors from both collections.

Adjunct Professor in the graduate course of Art History [Department of Visual Arts – UFRGS] and the permanent professor at the graduate course in Visual Arts at CAL-UFSM [Centre of Art and Languages – Federal University of Santa Maria]. He has coordinated the Pinacoteca Barão de Santo Ângelo [UFRGS] and he has also been a member of the Curator Council and the Advisory Council at MAC-RS [Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul].

A graduate in History and Business Management, he has also achieved a postgraduate degree in Museology and a Master's degree in Urban Planning. His focus of interest is the intricate network of sociability established between the city and its dwellers, having as references not only the city's design of streets and buildings, but also its particular ability to evoke memories and to contribute to the constant development of new biographies and the symbolic reconstruction of the metropolitan space. He has contributed to several museums and is currently a member of the staff at the Pinacoteca Ruben Berta.

## AGRADECIMENTOS

## ACKNOWLEDGEMENTS

A publicação deste catálogo não teria sido possível sem o patrocínio da Algo Mais Gráfica e Editora, que demonstrou uma sensibilidade extraordinária com relação ao valor histórico do acervo da Pinacoteca Ruben Berta. Quiçá este exemplo de incentivo à memória artística e esta inteligência em investir em um valioso instrumento de difusão cultural torne-se referência para outras gráficas, editoras, enfim, empresas de todas as áreas de atuação, que pensem em associar sua marca e imagem ao melhor do interesse público. Nunca é demais lembrar que este tipo de ação promove o bem-estar, a auto-estima e a cidadania do povo brasileiro.

The publication of this art book would not have been possible without the support of the Algo Mais Printing and Publishing that has demonstrated an extraordinary sensitivity to the historical value of the Ruben Berta collection. This example of encouraging artistic and historical memory can be associated with intelligent investment, and therefore can become a valuable instrument for cultural diffusion. The initiative taken by Algo Mais Printing and Publishing may also be seminal for other printers, publishers, and investors from different realms of entrepreneurship who may realize how rewarding it is to associate their brands with the public interest. Doubtlessly this kind of investment promotes not only collective well-being, but also the enhancement of self-esteem and citizenship.

Concepção do Projeto | Project Conception  
Cristiano Tiarajú e Roque Jacoby

Coordenação Editorial | Editorial Coordination  
Anete Abarno, Flávio Krawczyk e Luciano Medina Martins

Textos | Texts  
Anete Abarno, Flávio Krawczyk, Luiz Mariano Figueira,  
Paulo Gomes e Pedro Rubens Vargas

Produção Executiva | Executive Production  
Iza Teixeira

Projeto Gráfico | Graphic Design  
Portfolio Design – Marília Ryff-Moreira Vianna

Editoração Eletrônica | Desktop Publishing  
SCAN – Editoração & Produção Gráfica  
Iza Teixeira, Tati Schwartzhaupt e Fernanda Gonçalves

Versão ao Inglês | English Version  
Luciano Medina Martins

Revisão Ortográfica e Gramatical | Spelling and Grammar Review  
Karine Walmrath

Revisão da Versão ao Inglês | English Proofreading  
Raj Kumar Shashi Kapur

Reproduções Fotográficas das Obras |  
Photographic Reproduction of Artwork  
F. Zago – StudioZ

Fotografias da Sede da Pinacoteca Ruben Berta |  
Photographs of Pinacoteca Ruben Berta  
Cristine Rochol

Tratamento de Imagens, Impressão e Acabamento |  
Image Editing, Printing and Binding  
Algo Mais Gráfica e Editora

© Copyright 2014 Algo Mais Gráfica e Editora

Todos os direitos reservados e protegidos.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem expressa anuência  
da Algo Mais Gráfica e Editora. | All rights reserved. No part of this  
book may be reproduced in any form without written permission  
from Algo Mais Gráfica e Editora.

Este livro foi revisado seguindo o novo Acordo Ortográfico da  
Língua Portuguesa. | This book has been reviewed in accordance with  
the new Portuguese Spelling Agreement.

  
ALGOMAIS  
GRÁFICA E EDITORA

Sōan

PORTFOLIO  
d e s i g n

  
PINACOTECA  
RUBEN BERTA

Rua Duque de Caxias, 973 – Centro Histórico  
90010-280 Porto Alegre / RS / Brasil  
+55 51 3289-8292 / 3224-6740  
pinacotecarubenberta@smc.prefpoa.com.br



---

PINACOTECA  
RUBEN BERTA

Este livro foi composto na fonte TheMix,  
impresso em papel Couchê Matte 150g/m<sup>2</sup>,  
pela gráfica Algo Mais, em dezembro de 2014,  
quando a Pinacoteca Ruben Berta completa um ano  
em sua própria sede, Rua Duque de Caxias, 973,  
Centro Histórico de Porto Alegre,  
Rio Grande do Sul, Brasil.