

# *Oitocentos*

*Arte Brasileira do Império à República*

*Tomo 2*

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

**Realização da Publicação**

UFRRJ  
CEFET-Nova Friburgo

**Organização**

Arthur Valle  
Camila Dazzi

**Projeto Gráfico**

Camila Dazzi  
dzaine.net

**Editoração**

dzaine.net

**Editoras**

EDUR-UFRRJ  
DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



## A pintura de paisagem em Porto Alegre, c.1890 – c.1950

José Augusto Avancini\*



Com o afluxo de imigrantes em número crescente até a I Guerra, a capital e o estado receberam além de trabalhadores braçais um contingente razoável de homens ligados a prestação de serviços especializados, entre eles os artísticos, como a artes plásticas e a fotografia. O meio influenciado por esses novos integrantes acolheu com interesse o gosto pelas artes visuais, valorizando a pintura de paisagem, como suporte apto a fixar os lugares e espaços significativos para a construção de identidade visual brasileira, e no nosso caso sul-rio-grandense. Fixar os lugares e espaços da nação e de cada estado passou a fazer parte de uma nova descoberta do país e da construção republicana de sua imagem. Logo a demanda por pinturas com esse tema aumentou sensivelmente nos renovados centros urbanos.

Soma-se a esse fatos o desenvolvimento do gênero paisagístico no ocidente que vindo do século XV, atinge no XIX um extraordinário desenvolvimento técnico e temático, alcançando todos os rincões da civilização ocidental, da Rússia à América Latina. Todos os países integrantes dessa comunidade tiveram suas escolas e pintores renomados na pintura de paisagem. Este gênero assumiu foros de expressão universal simbólica nas lides da construção dos novos estados-nação.

A visão geográfica que as novas nações americanas fizeram de si no século XIX foi fator preponderante na constituição de uma auto-imagem nacional. As expedições científicas européias e nacionais revelaram às elites cultas, o país que emergia das guerras de independência e lhes forneciam subsídios para pensarem seus respectivos projetos de nação. A geografia, mais que a história, foi o conhecimento fundante da nova ordem social burguesa subalterna aos centros hegemônicos do ocidente, com destaque para a Inglaterra e a França.

A partir da segunda metade do século XIX as viagens de estudo de nossos artistas constituíram a consagração de uma formação que se fazia mirando os padrões vigentes em Paris e por extensão presentes em Roma e posteriormente também na Alemanha. Disso não escaparam os artistas gaúchos que examinaremos, uma vez que quase todos estagiaram na capital francesa, após

---

\* UFRGS/CBHA/CNPq.

formação às vezes completa, outras incompletas, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que seguia como sabemos, as orientações vigentes na Europa.

Também não houve para nós uma precedência da pintura e das outras artes plásticas sobre os novos meios de reprodutibilidade mecânica da imagem. Todos chegaram juntos praticamente. Simultaneidade de tempos e de técnicas caracterizaram as sociedades novas e subalternas da América Latina. Foi dentro desse espírito que podemos compreender o desenvolvimento e a prática de uma pintura de paisagem que buscou fixar lugares e espaços significativos de nosso panorama geográfico e cultural.

Foi nesse cenário de transformações que se desenrolou a história da implantação e consolidação do sistema de artes visuais em Porto Alegre e no estado do Rio Grande do Sul centrado na criação do Instituto Livre de Belas Artes (ILBA) em 1908 e que só após longa e tortuosa trajetória foi integrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1962. O período que medeia entre 1890 e 1952, pode ser apreciado em três blocos menores que em etapas traçam o desenvolvimento dessa implantação entre nós. Num primeiro momento o período inicial de uma quase proto-formação com o chamado Grupo dos Novos, grupo que reuniria literatos e artistas que buscavam espaço na sociedade acanhada de então.

Alguns desses pintores tinham seus próprios ateliês de pintura onde lecionavam, em particular para moças, e muitas vezes também trabalhavam como fotógrafos para poderem complementar os seus minguados orçamentos. Foi o caso de Ricardo Albertazzi, artista italiano que se radicou entre nós a partir da década de 1860 e obteve reconhecimento e aceitação no meio, tendo sido professor de Libindo Ferraz.

Libindo destacou-se por sua dedicação ao ensino regular de pintura em Porto Alegre, seja por sua atividade isolada nos anos de 1890, como também após sua volta da Europa, retomando suas atividades e se comprometendo com o projeto de implantação do ILBA, capitaneado pelo médico Olímpio Olinto de Oliveira, homem dotado de variadas capacidades intelectuais e de formação humanística e praticante amador de esportes.

Com o Instituto criado em 1908, mas só funcionando a escola de música, a de artes plásticas só foi ativada em 1910, assumiu Libindo todas as funções administrativas e pedagógicas, tornando-se um professor polivalente. Ali permaneceu até a reformulação profunda que o Instituto passou em 1936. Sua formação acadêmica no Rio e após na Itália lhe habilitou para exercer uma liderança de acordo com seu temperamento empreendedor. Foi ele, personalidade ainda pouco estudada, que fez a ligação temporal e necessária entre o primeiro (1890-1910) e o segundo (1910-1936) período.

Esse momento foi mais de preparação e arregimentação de vontades que em sintonia com os novos tempos republicanos e positivistas queriam a modernização da sociedade em todas as esferas, e em cujo projeto a educação ocupava lugar de destaque. A produção pictórica desse período continuou o padrão acadêmico vigente, trazendo a novidade da fixação dos tipos e paisagens locais, dentro ainda da prática romântica e que a república continuou incentivando, de se construir um imaginário nacional com o repertório dos tipos e lugares significativos do país.

O segundo período se desenrolou entre 1910-1936, com a consolidação do ILBA e acompanhando o desenvolvimento da cidade, o alargamento do campo artístico com iniciativas que visavam colocar a cidade em contato com produções culturais como a literatura e as artes. Após a I Guerra Mundial o surto de progresso econômico foi marcante até a crise geral de 1929. É ao longo dessa década que se registraram as mais importantes alterações na vida cultural da cidade, e no caso específico das artes visuais registra-se as primeiras tentativas de organização do meio através da montagem de salões e mostras, como as de 1925 e de 1929.

Os críticos dominantes entre 1925-47, se pautaram por um pensamento marcado pelas idéias do movimento intitulado de *Retorno à Ordem*, que objetivava entre outras diretrizes fundir a tradição com as aquisições dos movimentos de vanguarda, naquilo que tinham menos radical. A exposição de artes decorativas de Paris em 1925 deu o tom a esse movimento já atuante desde 1917, em publicações como a *Nouvelle Revue Française*, na qual o crítico e pintor André Lhote pontificava.

Os principais pintores de paisagem do período podem ser organizados em grupos geracionais: o primeiro mais atuante entre 1890-1936, composto por Pedro Weingartner, Libindo Ferraz, Oscar Boeira e Francis Pelicheck. O segundo grupo geracional ativo a partir de 1925, foi formado pelos pintores Ângelo Guido, Benito Castañeda, João Fahrion e Luiz Maristany de Trias. Também nesse grupo atuou Leopoldo Gotuzzo, natural de Pelotas e que fez longa carreira no Rio de Janeiro, onde veio a falecer. Gotuzzo veio esporadicamente a Porto Alegre realizando exposições, mas não procurou aqui se estabelecer, uma vez que tinha amplo espaço de trabalho no Rio.

Na primeira fase só atuaram constantemente no ambiente local Libindo Ferraz e mais adiante Francis Pelicheck, que veio fazer-lhe companhia nas lides do ILBA. Já o patriarca de nossa pintura, Pedro Weingartner, pouco ficou por aqui e somente no fim de sua vida voltou a residir em Porto Alegre. Na segunda fase temos uma verdadeira revolução cultural com a reforma do ILBA em 1936, visando integrar o Instituto na recém criada Universidade de Porto Alegre (1934), para dar-lhe maior expressão e certamente dotar-lhe de uma infraestrutura mais ampla e moderna. Para tanto foram contratados novos professores nos setores de música e artes plásticas, buscando profissionais com boa formação e experiência consolidada.

Todos os pintores da segunda geração se mostraram conhecedores das novidades estéticas e formais largamente acessíveis por revistas e livros, contudo delas se apropriaram de maneira cautelosa, adaptando as novidades conforme eles e o público, aceitavam as inovações. Tanto os artistas como o ambiente cultural de então não sentiam necessidade de se expressarem e identificarem com as novas linguagens estéticas do modernismo internacional. Suas modernidades moderadas e conservadoras lhes bastavam e ao meio.

Todos os pintores mencionados tiveram uma formação acadêmica tradicional, tantos os formados no Brasil com passagens pela ENBA e escolas européias, como os europeus que vieram se radicar entre nós. Todos passaram por um período de aprendizagem numa academia nacional ou provincial de seus países de origem. Também é notório ao percorrer suas biografias, que procuraram estudar com mestres de prestígio na época e naturalmente, inseridos no meio e na tradição acadêmica consolidada ao longo do século XIX.

O conjunto das pinturas de paisagem, executadas por esses grupos de pintores, apresenta a característica comum de vincularem suas paisagens à temática ampla da identidade regional e nacional, buscando fixá-las em padrões ou protótipos que definiriam o elemento propriamente nacional e específico. Como segunda característica desse conjunto de pintores, surge, especialmente na segunda geração uma preocupação com os elementos de modernidade, sejam nas técnicas e nas formas, sejam nos temas, onde a cidade aparece como centro dominante. Contudo as telas com temática urbana são ainda minoria, predominando uma visão bucólica e singela da natureza, veiculada pelo regionalismo tardio.

Quase toda a produção paisagística foi feita em *tom menor*, isto é, os cenários escolhidos sempre estavam referidos às vivências dos artistas ou ao em torno de Porto Alegre, com seus arrabaldes e zona rural adjacente. Predominam as visões evocativas e afetivas da natureza, onde não falta a presença humana indireta, lembrada por uma choupana ou pequena casa de fazenda.

Esse conjunto de obras nos revela além do nível técnico e estético de nossos pintores em exame, o valor simbólico que atribuíam à paisagem, isto é, a natureza e a terra, revelando os conteúdos sociais que as telas traziam à tona. Revelam o modo peculiar da sociedade rio-grandense da primeira metade do século XX se relacionar com os dois temas e problemas centrais da história brasileira: suas visões da natureza e suas formas de apropriação da terra.

No registro pictórico estão presentes dois mundos paralelos e complementares, o do colono imigrante europeu, recém chegado, e do gaúcho com os amplos espaços por onde circulava, O planalto e o pampa, foram os espaços geográficos, juntamente com Porto Alegre fixados pelos pintores dessas duas gerações. Apesar de ambientes geográficos diferentes, o planalto e o pampa,

esse com as possibilidades das amplas vistas, das grandes tomadas e de cenas alargadas, teve sua representação feita por Pedro Weingartner em *tom menor*, como se o pintor transpusesse para essa imagem a mesma escala que usou para mostrar o ambiente colonial do planalto e da serra, com o espaço mais circunscrito e fechado pela ampla mata que ainda existia nos fins do século XIX. Em *Paisagem Derrubada* [Figura 1], podemos perceber essa visão circunscrita da mata já penetrada pelo trabalho humano, testemunhado pela derrubada de árvores e abertura de clareira, indicando que logo essa terra poderia ser cultivada, este mesmo cenário foi apropriado para mais dois quadros do pintor: o primeiro é o famoso *Tempora Mutantur* de 1898 [Figura 2], cujas dimensões o aproximam do quadro épico histórico. Fixa aí o momento da luta do colono com o ambiente natural e a paulatina penetração das terras cultivadas no espaço da mata virgem; e o segundo quadro é *Gaúchos Chimarreando* de 1911 [Figura 3]. Em todos os três notamos o uso do mesmo espaço de clareira aberta na mata, cortada por um ribeirão que corre ao lado da cena. Terra, céu, águas e homens estão reunidos numa composição harmoniosa, onde trabalho e descanso após longa fadiga estão entrelaçados.

A paisagem *A Paineira*, de 1928, de Oscar Boeira<sup>1</sup>, fixa uma árvore comum e de forte apelo afetivo para a região, famosa e querida por sua bela floração outonal e pela paina que solta no inverno, simulando flocos de neve. Boeira a fixou também como uma árvore hospedeira, dessa que abrigavam os gaúchos e os índios da chuva e da noite, como o umbu, um dos símbolos maiores do Rio Grande do Sul. Na composição ela não só é a personagem principal, como também por sua altura, abriga a própria casa, logo a sua frente. O pintor optou por uma tomada ampla da cena, mostrando a amplidão do espaço campeiro, centralizando na casa e na paineira os dois elementos formais principais da composição. A casa reforça a horizontalidade da tela e da composição que é contrabalançada pela verticalidade da enorme paineira; também há o jogo formal da geometria clara da casa contraposta às formas orgânicas e sinuosas da árvore, para criar uma tensão controlada. Toda a composição é orquestrada entre as linhas retas da arquitetura da casa com as curvas da natureza, seja a grande curva que separa céu e terra, como as do barranco do primeiro plano, ou as presentes nas árvores em torno da casa.

O mesmo ocorre com as paisagens de Leopoldo Gotuzzo, onde o despojamento da paisagem é compensado pela riqueza das pinceladas pastosas e pelo uso de verdes em variados tons. No quadro *Paisagem, Monte Bonito*, dois terços da tela foi ocupado pela representação dos campos ondulados com suas acentuadas inclinações de terreno, que propiciam o movimento e o ritmo das

linhas da composição, é complementado com o uso de uma gama de cores dentro do espectro dos verdes e vermelhos terrosos. A pincelada é solta e espessa, bem diferente dos quadros ainda acentuadamente acadêmicos de Libindo Ferrás e de Pedro Weingartner.

A riqueza de colorido não oculta a pobreza das construções. E o campo lavrado está despojado de qualquer presença humana e técnica, apenas as marcas da lavra são perceptíveis. Já em *Vila de Piratini* [Figura 4], a personagem central é uma enorme árvore que avança pelo arruamento, ocupando o centro da composição, talvez uma outra paineira que com sua massa de galhos e folhagens se contrapõe à simétrica geometria das casas dispostas num aprofundamento do ponto de fuga único. O pintor soube usar o jogo de luzes, e incorporar à tela o princípio impressionista das sombras coloridas, das pinceladas largas para caracterizar a grande árvore e um certo empastamento, criando uma textura espessa em toda tela. O resultado expressivo é forte pelo contraste entre a animação dos céus e árvore, contraposto ao volume pesado das casas.

As marinhas também estão presentes no conjunto de pinturas desse período, eram um subgênero, cultivado com menos frequência, talvez porque ainda não estava na moda o culto ao mar e a vida nas suas margens. A produção brasileira de pinturas de paisagens marinhas cresceu a partir dos anos vinte juntamente com o interesse e a valorização das praias brasileiras.

A descoberta do mar e dos esportes aquáticos a partir da década 1880 pelos brasileiros se inseria num movimento mais amplo de expansão da vida urbana e das novas modalidades de controle social e lazer. As marinhas adquirem visibilidade e aceitação no meio artístico nacional, seguindo modelo europeu desenvolvido desde os pintores holandeses. Vale lembrar a obra e a aceitação de João Batista Castagneto. Esse subgênero da pintura de paisagem se desenvolveu por todo o país, a exemplo de Telles Júnior no Recife e Mendonça Filho na Bahia.

Dentro dele se destacam no início do século Libindo Ferrás e Francis Pelichek, colegas e companheiros no ILBA. Libindo sempre praticou a pintura ao ar livre, levando seus alunos para pintar nos morros de Porto Alegre. Executou diversas paisagens tendo o Guaíba como personagem principal, fixando suas margens contornadas com morros baixos e pequenas enseadas.

Nossos pintores não ficaram indiferentes a essas belezas paisagísticas, e as fixaram diversas vezes com seus pincéis. Libindo produziu algumas telas tendo o Guaíba e suas margens com tema de eleição. A tela intitulada *Marinha* [Figura 5], nos parece a paisagem lacustre de Porto Alegre, pela placidez das águas e pelas margens ondeadas de pequenas coxilhas e colinas e também pelo tipo de embarcação fixada pelo pintor. O centro de atenção da composição é as águas e o céu expandido. A



luz e seus reflexos são o verdadeiro tema da composição, realizada com inclusão do tratamento de palheta clareada. A intensa luminosidade da tela nos revela a beleza das nuvens e sua grandeza em relação aos outros elementos da composição.

Já na *Marinha* de Pelichek [**Figura 6**] percebemos um tratamento diferenciado do espaço. As falésias de Torres são vistas quase em close, contrastando-as com o mar e o céu. Em comum com a tela de Libindo é o tratamento de base acadêmica, mas liberto das amarras de fidelidade ao tema no desenho e na pincelada. A pincela é mais espessa, acentuando uma expressividade mais próxima ao instantâneo e o contraste das cores, com predominância dos azuis, verdes e marrons enfatiza o contraponto entre a água, o céu, as rochas e a areia, dando-nos diferentes texturas das matérias apresentadas. O foco da tela é sem dúvida o contraste entre o peso das rochas e a fluidez dos outros elementos, nisso reside o centro da atenção e da tensão plástica da obra.

Seguindo a senda de Pelichek de um tratamento mais inovador dos temas, a tela de Oscar Boeira, *Boi no Capão* [**Figura 7**], é sem dúvida a mais ousada no uso da pincelada próxima ao pontilhismo que Boeira recebeu do seu contato com Eliseu Visconti, quando seu aluno no Rio de Janeiro. A organização dos elementos no espaço – o boi no primeiro plano deitado de costas para o espectador, no centro luminoso da tela, e o capão de mato cortado no alto do arvoredado, permitindo se ver seu emaranhado de troncos e as manchas de luz entrevistas nesse espaço fechado – jogam com os volumes e a luz que está presente em todos os planos em diferentes intensidades.

A pequena paisagem de Fahrion nos dá uma cena bucólica com açude ou rio, animais pastando e casas entre o arvoredado. O tratamento do tema é mais simbólico do que realista, mostrando a matriz expressionista desse grande pintor de retratos e dotado artista gráfico. Nessa pequena paisagem vemos a passagem de um padrão realista para um padrão mais ligado à representação simbólica dos movimentos fovista e expressionista. A paisagem de Fahrion nos prende a atenção pela beleza como o artista jogou as cores sobre o fundo marrom do cartão. A sensação de harmonia é tensa pelo desenho contorcido do arvoredado, pelo uso da diagonal que divide a cena na forma de uma cerca de estacas que divide o terreno em duas partes desiguais, e pela presença da água em contraponto à massa de arvores e casas no fundo da paisagem.

O pequeno trabalho de Benito Castañeda nos dá um recorte de paisagem com pinceladas fortes e amplas, num enquadramento de close fotográfico. Castañeda é de todos os pintores examinados o mais ousado, buscando dentro da tradição representativa e sem romper com ela, uma solução expressiva muito pessoal, próxima da idéia de esboço que a arte moderna consagrou. Anotação instantânea para captar a efusão de sentimentos em estado quase puro, e comunicá-los de igual maneira. Esses dois pequenos trabalhos de Fahrion e Castañeda já apontavam para uma

mudança de padrão estético e de abertura para um gosto mais de acordo com os novos parâmetros que se afirmavam entre nós.

A paisagem urbana foi tratada principalmente através de alguns locais significativos de Porto Alegre, como principalmente, a Ponte de Pedra sobre o então traçado do arroio Dilúvio, o Guaíba e o centro da cidade que se transformava rapidamente nos anos 30 e 40 do século passado.

Pelichek e Libindo fixaram a Ponte quase do mesmo local e na técnica da aquarela. Ao fundo da cena vemos as torres da igreja de Nossa Senhora das Dores, que por longo tempo, foi a igreja maior e mais popular da cidade. Nas duas aquarelas ainda temos uma cidade de aspecto bem provinciano e quase rural.

Os dois pintores se revelam mestres na técnica da aquarela e fixam o cenário em toda a sua extensão e com riqueza de detalhes. Ambos ressaltam a volumetria simétrica da Ponte em contraponto com as margens irregulares do riacho, a mata em torno e o casario adjacente que vem reforçar as linhas ortogonais da Ponte. Nas duas composições predominam os marrons claros e os amarelos, produzindo uma luminosidade intensa com uma vibração colorística que anima toda cena.

Esse tema também foi tratado, nos anos 40 por Ângelo Guido e Luiz Maristany Guido optou por enquadrar a Ponte do Riacho com distância e seguindo o arruamento que vemos a direita da tela, e nessa mesma posição nos coloca uma grande árvore inclinada que se projeta para o riacho e encobre uma parte da ponte. Novamente temos o contraponto entre o volume simétrico e ortogonal da ponte e o volume orgânico e sinuoso da árvore. A paleta é clara, predominando os amarelos, os azuis e os verdes. Apesar de se ater à maneira acadêmica de apresentar a imagem, Guido mostra a fatura de suas pinceladas e trabalha com sombras coloridas. Guido e Maristany foram os que melhor incorporaram as novidades modernas as suas formações tradicionais.

Outro sítio bastante fixado pelos pintores foi o centro da cidade com suas transformações trazidas pelo progresso urbano e com a verticalização conseqüente. Ângelo Guido [**Figura 8**] fixou esse momento dos anos 40, registrando os primeiros arranha-céus do centro da cidade. Do alto da colina da Matriz, com o primeiro plano na sombra, mostra em plena luz o edifício rosa do Clube do Comércio, ainda existente. Os edifícios sobressaem soberanos no céu de intenso azul que ilumina o casario em torno e opõem suas linhas verticais as horizontais das casas que estão no plano mais próximo. O jogo de linhas verticais e horizontais e o intenso colorido movimentam a cena tomada pela arquitetura dos prédios e atenuada pela vegetação em primeiro plano. A tela de Guido nos mostra o moderno junto do tradicional, o novo rodeado pelo velho, a natureza superada pelos artificios da cidade. Já a tela de Fahrion nos mostra um dos pontos de maior movimentação de pessoas de Porto Alegre, a Praça XV de Novembro, com sua antiga estação de bondes. Nessa

pintura o espaço está mais claustrofóbico e a vegetação da praça está cercada de concreto e em escala menor do que os edifícios circundantes.

A pequena aquarela de Pelichek, com alto valor documentário, nos revela uma pequena localidade do interior, provavelmente de colonização italiana, por suas casas de madeira de dois ou três pisos. Cena registrada em suas viagens pelo interior do Rio Grande, capta uma urbanização incipiente a contrastar com a modernidade de Porto Alegre dos anos 40 e 50. A pequena obra de Pelichek nos fala de um mundo ainda rural, no qual as máquinas ainda não tinham penetrado. Composição em diagonal ascendente, da esquerda para a direita, com a rua que vai até o cimo da colina onde está a Igreja de alvenaria, ao fim de um correr de casas de madeira, ricamente detalhadas, contrastam com os anônimos prédios de apartamentos das grandes cidades. O contraponto entre as obras de Pelichek e as de Guido e Maristany nos dão diferentes tempos e estágios de desenvolvimento social e econômico dos espaços urbanos.

Outro grande símbolo da cidade foi e é o Guaíba. Maristany nos anos 40 o focalizou de diversos ângulos. Em Barco no Estaleiro nos mostra o lago e a cidade ao fundo desde a ilha da Pintada, local onde se instalaram vários pequenos estaleiros para consertos e reparos dos barcos que trafegavam por esse conjunto hidroviário. Nessa tela o pintor escolheu um enquadramento frontal e de cima para baixo. O olho do espectador se confronta com a massa da quilha do barco que avança para fora do quadro, criando uma forte diagonal desestabilizadora. A estrutura que suporta o barco, formada por troncos dispostos numa armação sucessiva, reforça essa linha dominante. Ao fundo há uma grande horizontal formada pelas águas do Guaíba e pela linha costeira da cidade e por seu perfil de altos edifícios. À solidez do barco o pintor contrapôs a fluidez e a leveza das nuvens e dos céus que pelos tons claros se opõem aos tons marrons do estaleiro no plano inferior. É uma paisagem da cidade com seus trabalhadores em atividade, as diminutas figuras humanas que aparecem no canto esquerdo junto ao casco do barco, são mostradas em sua lida de restauração e conservação da embarcação. Sua afiliação a um gosto pós-impressionista é evidente pelo tratamento da cor e pela escolha e organização do tema na tela.

Sua outra tela, mais famosa e de maiores dimensões, *Vendedores de Laranja – Navegantes* [Figura 9], nos mostra o rio e a cidade a partir do cais em curva, deixando entrever ao fundo a cidade em perfil junto da linha d'água. Nos dois quadros o pintor arranja a composição com linhas diagonais que acentua o movimento e esse é complementado por uma palheta quente e vibrante de cores. A presença de trabalhadores braçais em primeiro plano é uma novidade para época, o aspecto documentário é superado pela beleza estética das obras compostas com seguro e firme propósito de um rendimento formal de mestria. Em *Vendedores de Laranja*, Maristany

organizou os barcos em diagonal com o plano da tela, criando sucessivas faixas de cor e luz, acentuando a profundidade e conseguindo transmitir os movimentos da água. Como Guido, Maristany apresenta ousadias na composição e na escala cromática, não ultrapassando os limites da representação, conservando-se fiel aos ensinamentos que recebeu.

A paisagem de Benito Castañeda, uma vista do delta do Jacuí desde algum prédio da Praça D. Feliciano [**Figura 10**], apresenta o tratamento mais inovador desse conjunto de vistas da cidade com o Guaíba. A tela é uma anotação livre sem uma estrutura prévia, verdadeiro esboço colorido, onde azuis, vermelhos e brancos estruturam a cena, onde rio e cidade são o personagem único. Chegamos quase a composição abstrata, estamos no limite entre figuração e abstração na qual não há nenhuma intenção documental. O quadro é pura pintura e as referências ao motivo são mínimas. Essas são as indicações para a nova pintura que seria praticada já nos anos 50 em Porto Alegre.

Num balanço parcial e provisório das repercussões da pintura de paisagem no meio rio-grandense podemos afirmar que entre outras contribuições, essa prática colaborou para uma consolidação do metiê artístico através do domínio técnico necessário à internalização das práticas pictóricas entre nós; contribuiu também para a incorporação paulatina das novidades modernistas, disseminando-as no meio cultural local; colaborou para a consolidação das instituições de ensino e do meio artístico através principalmente da prática pedagógica das aulas ao ar livre, nas quais se exercitava a fixação das cenas e cenários locais mais significativos para a comunidade, e que lhe serviam de referências culturais e simbólicas; a prática da pintura de paisagem trouxe sua contribuição para a construção da identidade regional e nacional nas artes e testemunhou as mudanças sociais e econômicas, como o avanço da urbanização e os processos de apropriação e uso da terra.

Ao final de nosso pequeno percurso a pintura de paisagem em Porto Alegre, nos finais dos anos 40, aproxima-se da produção nacional e internacional, servindo como índice de nosso processo de integração ao mundo moderno e cosmopolita da arte e à sociedade capitalista em expansão.



**Figura 1** - PEDRO WEINGÄRTNER: *Paisagem derrubada* , 1898 (Roma).  
Óleo sobre tela, 58 x 98 cm.

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Pinacoteca APLUB.

Fonte: **Pedro Weingärtner (1853-1929)**: Um artista entre o velho e o novo mundo / Ruth Sprung Tarasantchi ... [et al].  
São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



**Figura 2** - PEDRO WEINGÄRTNER: *Tempora Mutantur*, 1898 (Roma).  
Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.

Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

Fonte: **Pedro Weingärtner (1853-1929)**: Um artista entre o velho e o novo mundo / Ruth Sprung Tarasantchi ... [et al].  
São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



**Figura 3** - PEDRO WEINGÄRTNER: *Gaúchos chimarreando*, 1911.  
Óleo sobre tela 101 x 200 cm.

Rio Grande do Sul, Pinacoteca Ado Malagoli, Secretaria Municipal da Cultura, Prefeitura de Porto Alegre – RS.

Fonte: **Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o velho e o novo mundo / Ruth Sprung Tarasantchi ... [et al].**  
São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



**Figura 4** - LEOPOLDO GOTUZZO: *Vila de Piratini*, 1935.  
Óleo sobre tela, 29 x 37cm.  
Acervo particular.

Fonte: **Catálogo da Exposição Leopoldo Gotuzzo.** Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2001.



**Figura 5** - LIBINDO FERRÁZ: *Marinha*, 1924.  
Óleo sobre tela.

Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Fonte: **Catálogo da Exposição Libindo Ferraz e Francis Pelichek**. Galeria da Caixa – CEF/RS- Projeto “CEF Resgatando a Memória”, 1998.



**Figura 6** - FRANCIS PELICHEK, *Paisagem de Torres*, 1936.  
Óleo sobre tela.

Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Fonte: **Catálogo da Exposição Libindo Ferraz e Francis Pelichek**. Galeria da Caixa – CEF/RS- Projeto “CEF Resgatando a Memória”, 1998.



**Figura 7 - OSCAR BOEIRA:** *Boi no capão*, 1934.  
Óleo sobre tela, 53,5 x 69,5 cm.  
Acervo Particular.

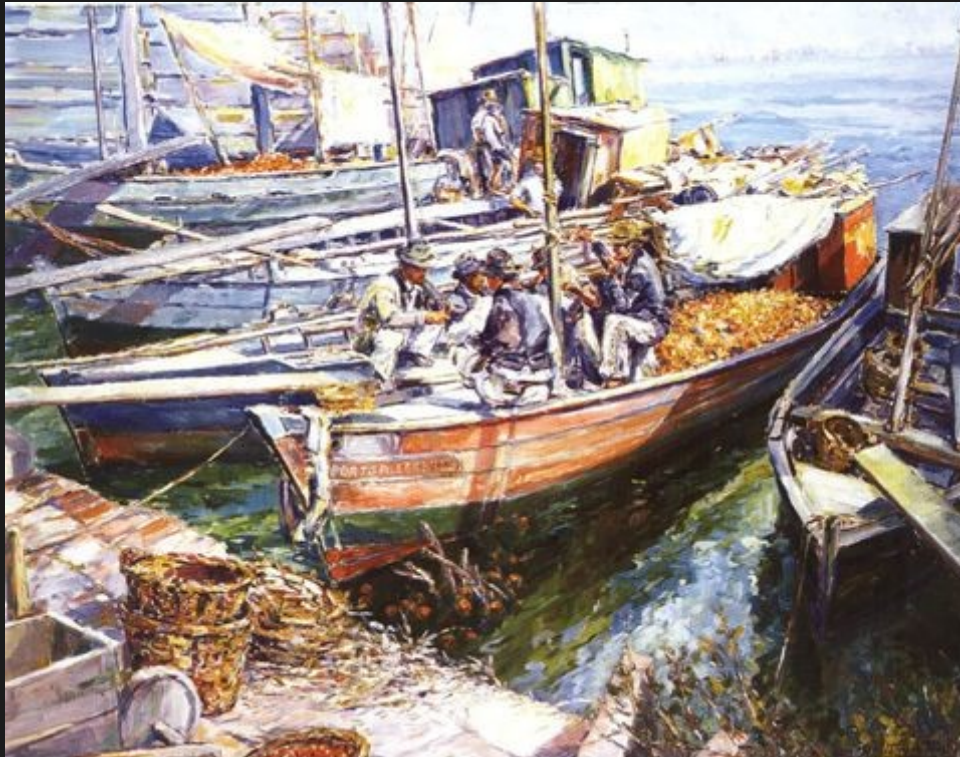
Fonte: **Catálogo da Exposição Oscar Boeira.** Galeria da Caixa – CEF/RS- Projeto “CEF Resgatando a Memória”, 1997.



**Figura 8 - ÂNGELO GUIDO:** *Clube do Comercio*, 1941.  
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.

Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS.  
Fonte: **Catálogo da Exposição Artistas Professores da UFRGS**, 2002.





**Figura 9** - LUIS MARISTANY DE TRIAS: *Vendedores de Laranja – Navegantes, s/d.*  
Óleo sobre tela, 90 x 120 cm.  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS.  
Fonte: **Catálogo da Exposição Artistas Professores da UFRGS, 2002.**



**Figura 10** - BENITO CASTAÑEDA: *Sem título, 1947.*  
Óleo sobre tela, 24 x 30 cm.  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS.  
Fonte: **Catálogo da Exposição Artistas Professores da UFRGS, 2002.**