

## **A MÁSCARA CUBISTA DE BORGES DE MEDEIROS E AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE NO RIO GRANDE DO SUL**

*LA MÁSCARA CUBISTA DE BORGES DE MEDEIROS ET LES CONTRADICTIONS DE  
LA MODERNITÉ AU RIO GRANDE DO SUL*

**Juliana Proença de Oliveira**  
Acadêmica/UFRGS  
jproenco@gmail.com

**Paula Ramos**  
Orientadora/UFRGS  
paulavivianeramos@gmail.com

### **RESUMO**

Executada em 1924, a *Máscara cubista de Borges de Medeiros* serviu, anos depois, para situar Fernando Corona (1895–1979) no flanco moderno do embate com o acadêmico que permeava o campo artístico local. Não é à toa que a obra figura no fundo do retrato de Corona, realizado por Ermanno Duceschi em 1948, ou que ganha destaque em crônicas escritas, mais tarde, pelo próprio artista, relembrando a assimilação no modernismo de matriz paulista em terras gaúchas (ou, antes, a falta dela). Acontece que o moderno não é unívoco, alcançando seu mais alto potencial nas ambiguidades a que dá vazão, exatamente como a cabeça prismática esculpida por Corona. O que se propõe é explorar as contradições da obra e de seu contexto. Primeiro, a partir das tensões entre nacionalismo, internacionalismo e regionalismo, identificadas por Maria Lúcia Bastos Kern na origem do modernismo na pintura rio-grandense. Depois, com foco no aparente paradoxo entre representado e linguagem. Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863–1961) era, à época da realização da escultura, o líder de um regime tradicional e agonizante. A opção por representá-lo mediante uma fórmula cubista, ainda assim, não poderia simbolizar melhor a modernidade em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e, quiçá, no Brasil.

**Palavras-chave:** *Máscara cubista de Borges de Medeiros*. Fernando Corona. Modernidade no Rio Grande do Sul.

### **RÉSUMÉ**

Exécutée en 1924, la *Máscara cubista de Borges de Medeiros* a servi, quelques années plus tard, à situer Fernando Corona (1895–1979) dans le mouvement moderne, lequel s'opposait au académisme du champ artistique local. Ce n'est pas par hasard que cette oeuvre apparaît en arrière plan du portrait de Corona, réalisé par Ermanno Duceschi en 1948, ou qu'elle reçoive une place importante dans les chroniques écrites, plus tard, par l'artiste lui-même, rappelant l'assimilation du modernisme né à São Paulo dans les terres du Rio Grande do Sul (ou, encore, l'absence de cette dernière). Toutefois, il se trouve que le modernisme n'est pas à sens unique et qu'il atteint le maximum de son potentiel devant les ambiguïtés qu'il suscite, exactement comme la tête prismatique sculptée par Corona. L'idée est d'explorer les contradictions de l'oeuvre et celles de son contexte. D'abord, a partir des tensions entre nationalisme, internationalisme et régionalisme, identifiés par Maria Lúcia Bastos Kern dans les origines du modernisme dans la peinture du Rio Grande do Sul. Plus tard, axé sur le paradoxe apparent entre le représenté et le langage. Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863–1961) sera, à l'époque de la réalisation de la sculpture, le leader d'un régime traditionnel et agonisant. Le choix de le représenter sous une forme cubiste, cependant, ne pourrait mieux symboliser la modernité à Porto Alegre, au Rio Grande do Sul, et qui sait même, dans tout le Brésil.

**Mots-clés:** *Máscara cubista de Borges de Medeiros*. Fernando Corona. Modernité au Rio Grande do Sul.



**FERNANDO CORONA (1895–1979)**  
*Máscara cubista de Borges de Medeiros*, 1924  
Escultura em gesso, 34 x 21 x 20 cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre

Fernando Corona (1895–1979) foi escultor, arquiteto, professor, crítico e historiador da arte. A ordem de seus talentos e profissões aqui apresentada é proposital, muito embora não reflita, necessariamente, a forma como ele é conhecido hoje. Com o tempo, a prolífica produção intelectual do artista – com destaque para a coletânea *Caminhada nas Artes*, que reúne escritos dele sobre cultura para o jornal *Correio do Povo* entre 1940 e 1976 – eclipsou seus feitos escultóricos. Paulo Gomes sugere algumas facetas desse esquecimento, o qual se busca (ajudar a) combater como presente artigo:

Fernando Corona (1895–1979) é outro caso [...] de um artista que se tornou mais conhecido como professor, historiador e crítico do que como artista propriamente. Como professor, sua atuação é exemplar, o que o caracteriza como escultor de escultores, conforme podemos ver na afetiva homenagem de Alice Soares na sua pintura intitulada *Corona e suas alunas*. Uma das razões dessa injustiça é certamente a ausência de um olhar abrangente sobre sua produção, dispersa em coleções privadas, em monumentos e em obras desenvolvidas para integrarem fachadas arquitetônicas. (GOMES, 2012, p. 53–54)

Ele nasceu em Santander, na Espanha. Seu pai, o arquiteto e escultor Jesús Maria Corona (1871–1938), partiu em exílio para a Argentina, no ano de 1909, por força de seu envolvimento em movimentos republicanos (anti-monárquicos). Logo ele se mudou para Porto Alegre, atendendo a propostas de trabalho. Corona, o filho, seguiu-o em 1912, ficando na capital gaúcha até o final da vida. Na década de 1920, Fernando já estava bem ambientado ao novo país, realizando a modelagem de esculturas para fachadas de diversos prédios; ofício que aprendera “na prática” (ROSSI, 2013, p. 24). Lê-se, no diário<sup>1</sup> escrito pelo espanhol, esta entrada, inaugural de 1924: “O ano de 1924 começa com realizações excepcionais. Havia um movimento de renovação na cidade e tudo, ou quase tudo saía bem para mim” (p. 180).

Corona, à época, também ocupava lugar cativo no círculo intelectual da cidade, colaborando com as revistas *Kodak* e *Máscara* e frequentando assiduamente bares, cafés e ambientes como a Casa Jamardo – loja de “móveis finos” dos “fidalgos” irmãos Bernardo e Arturo Jamardo, que serviu como ponto de encontro e de exposição para artistas, poetas e escritores (p. 177). Durante uma dessas reuniões, também em 1924, despontou, entre *Os treze*, a ideia de realizar um salão artístico; o nome do grupo correspondia ao número de integrantes e, além de Corona, cabe destacar a participação de Hélios Seelinger, Francis Pelichek, Tasso Côrrea e José Rasgado Filho (conhecido como *Stelius*).<sup>2</sup> A iniciativa, então pioneira, era de organizar uma mostra abrangente, a fim de que a sociedade, e os próprios artistas, tivessem contato com o que era produzido na Capital.

---

<sup>1</sup> O que se chama aqui de “diário” é, na verdade, um conjunto de memórias escrito por Corona nos anos 1970. A compilação está disponível no Arquivo Histórico do Instituto de Artes (AHIA) da UFRGS, sob o título *Caminhada de Fernando Corona: donde se conta como sai [sic] de casa e aqui fiquei para sempre; nasci em um lugar e renasci em outro, onde encontrei amor*. A paginação indicada segue aquela da versão digital, organizada por Círio Simon.

<sup>2</sup> No diário de Corona, *Os treze* estão assim identificados: “Resolvemos criar o grupo denominado ‘Os treze’, simplesmente porque éramos 13 os amigos mais chegado e mais dispostos a trabalhar no assunto. Nessa noite estávamos Argentino Brasil Rossani, pintor e cônsul argentino; Lorenzo Picó, pintor espanhol; Francis Pelichek, professor de desenho da Escola de Artes checoslovaco; Tasso Corrêa, professor de piano; José Rasgado Fº, ilustrador; Hélios Seelinger, pintor famoso no Brasil; João Santana, escritor, latinista e filósofo; Fernando Corona, espanhol, escultor e estudioso da arquitetura; Bernardo Jamardo, espanhol, escultor em madeira e mobiliário; faltaram essa noite Fábio de Barros, Afonso Silva e José Delgado, pintor espanhol.” (p. 184).



Capa do catálogo do Salão de Outono de 1925, com fotografia de escultura realizada por Fernando Corona

Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes/UFRGS  
Acervo de Fernando Corona

Em maio de 1925, ocorreu o *I Salão de Outono*, na Intendência Municipal de Porto Alegre, quando foram exibidas 305 obras de 62 artistas, entre pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas. O espanhol expôs sete trabalhos – cinco esculturas em gesso e dois desenhos decorativos – e até criou a peça que figura na capa do catálogo do evento. Nas primeiras páginas deste, consta a transcrição da ata que fundou o salão, com os seguintes fins:

1.<sup>a</sup>) dar a conhecer ao povo riograndense, numa impressão de conjuncto, o trabalho realizado pelos artistas, de qualquer procedência, que, radicados ou mesmo de passagem, aqui, tenham desenvolvido sua actividade artística; 2.<sup>a</sup>) dar aos mesmos artistas, até agora isolados no seu trabalho, perseguindo ideaes estheticos individuaes, uma oportunidade de se conhecerem uns aos outros e estudarem mutuamente as tendências artísticas e as correntes estheticas a que se filiam; 3.<sup>a</sup>) despertar, por esse meio, o interesse do público, da imprensa e dos poderes públicos para o trabalho artístico realizado no Rio Grande é, ao mesmo tempo, crear ambiente que tendam a promover a synthese de todas as tendências individuaes apontadas acima e facilitem a eclosão oportuna de uma arte nitidamente riograndense; [...].<sup>3</sup>

Ainda em 1924, Corona executou uma de suas mais famosas obras hoje: a *Máscara cubista de Borges de Medeiros*. Ao que tudo indica, contudo, o sucesso não foi instantâneo, mas construído nas décadas seguintes. Não há nem como descartar a hipótese de que a escultura foi feita, originalmente, como mero exercício, para testar, na prática, o que chegava a Porto Alegre só em teoria, a respeito das inovações plásticas do também espanhol Pablo Picasso – a quem Corona dedicou busto e textos.<sup>4</sup> Ademais, não existe versão conhecida da obra em outro material além do gesso, típico do molde e incompatível com a resistência ao tempo (tanto que já se quebrou e teve de ser restaurada). E o retrato de Borges não ganhou espaço no Salão de 1925, apesar do grande envolvimento de seu autor. Um dos trabalhos de Corona consta do catálogo como *Máscara*; mas há motivo para crer que não se trata desta.

A despeito da proximidade temporal – e até da similitude de formato –, não se pode equiparar o Salão de Outono à Semana de Arte Moderna de 1922. Dos objetivos transcritos, é possível perceber que o evento gaúcho não assumiu qualquer compromisso “inovador”; dos registros disponíveis, colhe-se que a maioria dos trabalhos expostos era de tom acadêmico<sup>5</sup>, e não espanta que a arte local da época assim se orientasse. A própria peça da capa do catálogo, o rosto do evento, esculpida por Corona, nada tem de moderna. Ainda assim, ele, em crônica de 1968 sobre o Salão de 1925, criticou a falta de interação sulina com o movimento paulista e buscou se distanciar da ausência de “experiências contemporâneas ou revolucionárias”, citando, para tanto, o (seu) experimento cubista de 1924. E daí se presume, como referido antes, que a obra não foi exibida, senão o autor não deixaria de mencioná-lo:

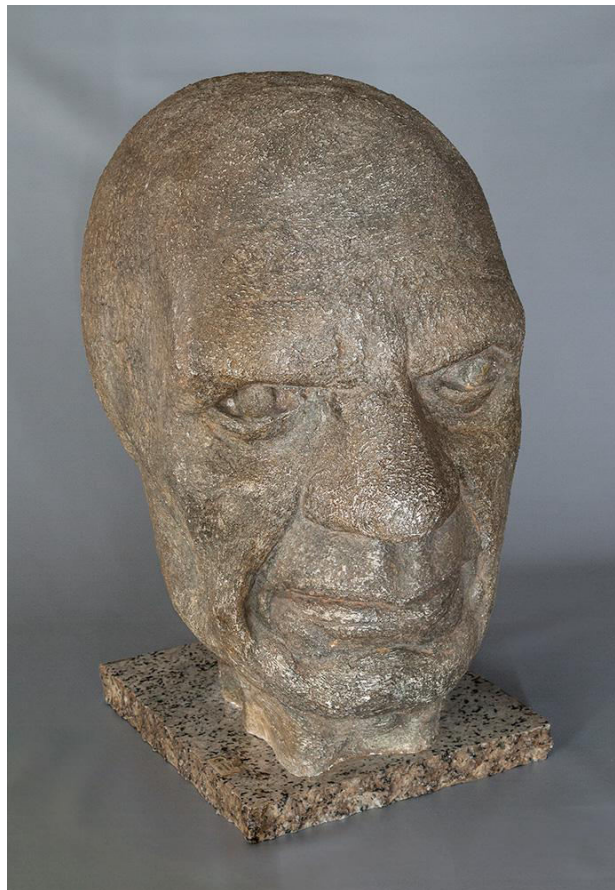
---

<sup>3</sup> O catálogo do *I Salão de Outono* encontra no AHIA da UFRGS.

<sup>4</sup> Referência à obra *Picasso*, constante do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo; e crônica homônima presente na coletânea *Caminhada nas Artes (1940–76)*, à p. 162.

<sup>5</sup> “Em linhas gerais, o salão, de acordo com os testemunhos analisados por Maria Lúcia Kern, mostra uma pintura ‘tradicional’. As idéias modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro parecem ainda não ter chegado a Porto Alegre. Ou se chegaram não aparecem nas telas e esculturas. O mais ousado é Oscar Boeira com tímidos ensaios impressionistas” (KRAWCZYK, 2005, p. 110).

Numa tarde memorável do mês de maio de 1925, inaugurava-se nos salões da Prefeitura Municipal o *Salão de Outono*, certame artístico que marcou, sem dúvida, a primeira iniciativa do gênero em nosso meio. Foram expostas nada menos que 305 obras de 62 artistas. A divulgação foi ampla e detalhada na imprensa da Capital. A experiência foi coroada de pleno êxito para sabermos, principalmente como seguir um caminho. [...] Existiam de fato na nossa província, valores artísticos autênticos em maior quantidade e qualidade que supúnhamos, embora imaginássemos. Entretanto, não havia experiências contemporâneas nem revolucionárias. A mensagem dos artistas era conservadora. Ainda não chegara até nós qualquer influência do movimento paulista da Semana de Arte Moderna de 1922, *embora alguém tivesse feito aqui, em 1924, ensaios cubistas* [grifo apostro]. De qualquer maneira, o Salão de Outono marcou o momento de partida para que os artistas plásticos meditassem ensaiando processos mais evoluídos. Possivelmente, as novas gerações seriam as escolhidas para iniciar a marcha das transformações. Bastaria apenas indicar-lhes o horizonte infinito. O que realmente aconteceu. (CORONA, 1977, p. 152)



**FERNANDO CORONA (1895– 1979)**

*Picasso*, 1958

Escultura em pedra, 53 x 27 x 48 cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre

Com efeito, a divisão entre defensores e críticos da *arte moderna* (em seus muitos sentidos) caracterizou o campo artístico local, a exemplo do nacional, por anos a fio. E, na escultura, as inovações tardaram a chegar mais do que na pintura, cujo percurso soa familiar.



A obra *Coquinho*, do então renomado escultor Rodolfo Pinto do Couto, executada em Porto Alegre, dois anos depois da *Máscara cubista*, dimensiona bem a questão. Sonia Gomes Pereira faz o seguinte comentário acerca da escultura no Brasil do início do século XX:

A escultura teve, assim como na Europa, um desenvolvimento diferenciado: o seu território é demarcado notadamente pela longa duração do neoclassicismo – regido em grande parte, pela presença maciça das cópias de esculturas antigas, que constituíam parte obrigatória da aprendizagem de qualquer academia de arte no período. (PEREIRA, 2008, p. 90)



**RODOLFO PINTO DO COUTO (1888–1945)**

*Coquinho*, 1926

Escultura em bronze, 43 x 23 x 21 cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre

O Instituto de Belas Artes (IBA), instituição relevante do contexto, por óbvio, não ficou ileso à polarização descrita. Corona, como se percebe pelo tom do excerto acima, pendia para o flanco moderno. Ele passou a integrar o quadro docente do Instituto em 1938, como professor de Modelagem e Escultura, posicionando-se em meio à polêmica que permeava a produção artística local. Exemplar, nesse sentido, é o retrato do escultor feito por Ermanno Ducceschi em 1948. Ao fundo da pintura, certamente não por acaso, identificam-se, na extremidade esquerda, a homenagem prestada por Alice Soares em *Corona e suas alunas*, e, mais à direita, sobre uma prateleira, a *Máscara cubista*. O que importava transmitir sobre o retratado eram as condições de professor (adorado) e *moderno*; esta última simbolizada, mais uma vez, pela obra de 1924.



**ERMANNNO DUCCESCHI (1920–1988)**  
*Retrato de Fernando Corona, 1948*  
Óleo sobre tela, 61 x 50 cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre



**ALICE SOARES (1917– 2005)**  
*Corona e suas alunas, s/d*  
Óleo sobre tela, 100 x 90 cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto  
Alegre

Assim, Corona marcava seu território dentro do IBA, opondo-se a nomes como Aldo Locatelli, vinculado ao academicismo. Paula Ramos, em análise à trajetória da instituição durante as décadas de 1940 e de 1950, tece o seguinte comentário:

O espanhol Fernando Corona era não apenas o carismático professor de Modelagem e Escultura, incentivador das inovações artísticas, como um dos autores do projeto arquitetônico do edifício que, desde 1943, abrigava o Instituto; já o italiano Aldo



Locatelli, aclamado pelos afrescos em prédios públicos e religiosos de Porto Alegre, Pelotas e Caxias do Sul, era o baluarte de um legado que remontava à pintura renascentista e, por extensão, aos cânones acadêmicos. [...] De certo modo, eles representam o próprio momento vivenciado pelo Curso de Artes Plásticas: entre a tradição e a modernidade. (RAMOS, 2015, p. 416)

Cabe, a essa altura, indagar no que consistia, para Corona, essa modernidade, sintetizada num experimento cubista, de que ele era partidário ferrenho. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o modernismo paulista em geral parecem ser elementos relevantes dessa definição; é o que se vê do trecho a respeito do *Salão do Outono* já reproduzido, mas também da seguinte entrada do diário deixado pelo escultor, datada de 1922. Esta, aliás, reforça a ideia de que a obra fora (de início) uma aplicação prática de conhecimentos recém-adquiridos:

Li as publicações da “Semana de Arte Moderna” de São Paulo e logo entendi que a arte é a expressão espiritual de cada época. O movimento paulistano era um grito de alerta para os artistas do Brasil. Era o grito de Independência na procura de uma arte brasileira. Me dei conta perfeitamente por haver sentido que a pintura dos artistas com prêmios de viagem a Europa, após alguns anos voltavam franceses em técnica, forma e conteúdo. Não era pintura brasileira. Na escultura era a mesma coisa. Na literatura ainda havia poetas parnasianos e simbolistas. Não era arte brasileira. Comecei a estudar o movimento moderno da Europa tomando contato primeiro com os futuristas, gostando da obra de Boccioni. Mais tarde iria comprar livros onde pontificam Picasso e Braque, não havendo em mim nenhum espírito de imitação, apenas queria conhecer o fenômeno das transformações. (p. 220)

Da mesma forma, em outro artigo, publicado em 1963, e sugestivamente chamado *Revolução nas Artes*, Corona exalta Mario de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Vitor Brecheret, entre outros; queixando-se do atraso artístico de Porto Alegre e indicando sua “cabeça prismática” como o *único* respiro em meio ao marasmo cultural da capital gaúcha à época:

Tomei conhecimento da revolução provocada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo e gostei. Li os livros do grande Mário [sic] de Andrade e gostei mais ainda. Estudei muito, anarquicamente, como é meu costume, e fiz então pesquisas cubistas na escultura. Gostei. Ainda conservo uma cabeça prismática inspirada no sorriso do venerando cidadão e estadista da época, Dr. Borges de Medeiros. [...] São Paulo fez uma revolução intelectual com a Semana de Arte Moderna. Gostei, e para que se não diga que aqui não houve nada, direi que fiz também uma revolução na arte em 1924, embora o fosse por conta própria. Acontece igualmente que sinto pavor pela publicidade individual. Corre no meu sangue o vírus do mar cantábrico, muito semelhante ao vírus gauchesco, em permanente estado de libertação, com aval a longo prazo, naturalmente para vencer. (CORONA, 1977, p. 107)

Mas e será que os modernistas de São Paulo aprovariam a abordagem *moderna* do espanhol? Basta lembrar da carta que Mario de Andrade escreveu em 1923, temeroso,

advertindo Tarsila a fim de que não *caísse* no cubismo (CHIARELLI, 2010, p. 122),<sup>6</sup> para se concluir que, muito provavelmente, não. Corona, afinal, não mediu esforços para filiar-se ao movimento europeu. Nenhum traço do representado passou sem geometrização<sup>7</sup>, e caso reste dúvida, o título serve para esmagá-la. A escultura foi, certamente, nomeada pelo autor, ou com aprovação dele; afinal, trata-se de uma obra relevante, com que o artista foi representado e que também desponta em suas crônicas. O rosto de Borges, inclusive, pendia na parede às costas da mesa ocupada pelo espanhol na sala de escultura do IBA, conforme registro de 1963, comentado por Alfredo Nicolaiewsky (2017, p. 30).

Era importante para ele, então, afirmar o objeto como *cubista*; e também como *máscara*, muito embora se trate, claramente, de uma cabeça. A distinção pode ser vista como preciosismo, mas sugere-se que consiste em mais uma tentativa de aproximá-lo da tendência europeia, dessa vez por força de sua inspiração africana. É notório o impacto que as máscaras ditas primitivas causaram em Picasso, o que possivelmente veio documentado nos livros adquiridos por Corona sobre o cubismo. A pintura da peça em gesso com tons de madeira – em vez de bronze – reforça ainda mais essa hipótese. O título da obra, em resumo, contém um discurso bastante contundente, e em sentido (praticamente) contrário àquele dos modernistas de São Paulo.

Além disso, e a despeito de o espanhol anunciar preocupação com a “procura de uma arte brasileira”, inexistente indício de que tenha aderido à causa nacionalista, tão cara aos paulistas. Antes pelo contrário. Em outra escultura de estilo *moderno* (e bem mais orgânico) feita no período,<sup>8</sup> ele optou por retratar o *Inca*, em vez de alguma população nativa do Brasil. E mesmo no texto *supra*, em homenagem à Semana de Arte Moderna, o escultor conseguiu

---

<sup>6</sup> Chiarelli comenta o seguinte: “Vários seriam os exemplos da aderência de Andrade aos postulados de uma arte que, mesmo atenta à síntese da forma e à deformação expressiva, devia manter-se fiel ao referente e à necessidade de constituição de uma ‘plástica nacional’. Porém, apenas dois de seus textos explicitarão tal compromisso. O primeiro é o trecho de uma carta que escreveu para Tarsila do Amaral, quando ela estava em Paris, em 1923: ‘Creio que não cairás no cubismo. Aproveite deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio [...]’” (2010, p. 122).

<sup>7</sup> Foge aos objetivos deste estudo realizar uma análise formal profunda da *Máscara Cubista*; não é difícil notar, de qualquer modo, que se trata de uma interpretação bastante enfática, quase caricatural do cubismo (como é visto hoje). E a aplicação dessa tendência na escultura é uma questão delicada. Krauss, analisando a escultura moderna, não identifica uma vertente cubista, chamando de “construtivismo” às esculturas derivadas das colagens inseridas pelos cubistas na segunda metade dos anos 1910, e que em nada se assemelham com o trabalho discutido (2007, p. 60 e seguintes). Herbert Read enxerga esculturas cubistas em algumas obras de Picasso, destacando a criação de “uma andaimaria de planos” (2003, p. 56–57) nesses objetos, o que também não parece se aplicar aqui. Seria, é claro, um *nonsense* exigir de Corona esculturas semelhantes às de Picasso, mas a vontade de filiação está no título da obra, e cabe refletir sobre as nuances desse discurso.

<sup>8</sup> A obra integra o acervo do Margs e, embora não esteja datada, provavelmente foi feita nos anos 1930.

identificar em seu sangue somente os vírus *cantábrico* (espanhol) e *gauchesco*, mas não o brasileiro.



**FERNANDO CORONA (1895–1979)**

*Inca, s/d*

Escultura em bronze, 47 x 20 x 22 cm

Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), Porto Alegre

Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein – Vivafoto

Talvez, o fato de Corona ser um imigrante espanhol radicado no Rio Grande do Sul pudesse explicar essa *confusão* (velada) de referências e de entendimentos em relação ao modernismo. Mas não satisfatoriamente. Então, propõe-se pensar a *Máscara Cubista de Borges de Medeiros* em meio ao que Maria Lúcia Kern descreve como “condições de emergência do modernismo” na arte sul-rio-grandense, considerando os embates entre internacionalismo, nacionalismo e regionalismo como “fenômenos de pressão positiva e negativa à renovação estética” (1992, p. 46). Na escultura sob análise, é possível notar

elementos regionalistas (no personagem, *gauchesco*, tradicional) e internacionalistas (na linguagem, cubista, moderna, espanhola em certo grau). Do nacionalismo, como dito, não existem traços, mas as tentativas de resgatá-lo, depois, via discurso, são contundentes. As crônicas dos anos 1960, já reproduzidas, pintam Corona quase como um membro desgarrado do modernismo de matriz paulista em terras gaúchas, em razão de seu experimento cubista; e, no diário dos anos 1970, ele planta, em seu próprio passado, profunda preocupação com a criação de uma arte autenticamente brasileira.<sup>9</sup>

Kern identifica no regionalismo, durante os anos 1920, “a representação simbólica do temor de perda de hegemonia pelas oligarquias rurais” (1992, p. 46). No mais, vale lembrar que as manifestações regionalistas não se limitam à representação *impessoal* do gaúcho como mito, podendo voltar-se a personagens *reais* e históricos.<sup>10</sup> Nada indica que a *Máscara Cubista* tenha se tratado de uma encomenda oficial. Logo, resta concluir que foi o escultor quem escolheu retratar Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863–1961). É bem possível que a seleção tenha sido motivada por certa admiração íntima. Em *Revolução nas Artes*, Corona identifica-o, sem um pinga (perceptível) de ironia, como o “venerando cidadão e estadista da época, Dr. Borges de Medeiros”; e, descrevendo o pai no início de seu diário, o espanhol aponta que era “republicano histórico na Espanha, e aqui foi defensor idealista de Borges de Medeiros” (p. 98). O ano de realização da obra (1924), contudo, pede maior reflexão quanto ao homenageado.

Borges, sucedendo Júlio de Castilhos (1860–1903), ocupou a presidência do Estado de 1898 a 1908 e de 1913 a 1928<sup>11</sup>, no entanto, sua liderança esvaziou-se, efetivamente, em 1923, com a assinatura do Pacto de Pedras Altas. A Constituição de 1891, formulada por Castilhos, forneceu as ferramentas necessárias para se manter o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) no poder ao longo de toda a República Velha; com destaque para a possibilidade de sucessivas reeleições desde que o presidente obtivesse mais de três quartos dos votos, sendo estes *a descoberto* (PESAVENTO, 1985, p. 77). Os regimes castilhista e

---

<sup>9</sup> Embora se trate de uma fonte riquíssima, o “diário” de Corona, e relatos autobiográficos em geral, exigem cuidado redobrado do historiador da arte, já que contém um discurso construído pelo narrador, sobre si mesmo, o qual nem sempre corresponde à versão mais acertada, e muito menos à única.

<sup>10</sup> Neiva Bohns, em sentido mais amplo, associa o regionalismo com: “Temas ligados à gente, às lendas, aos costumes e à história sul-rio-grandense [...]” (2007, p. 103). A obra de Corona se encaixaria neste último. Ainda é curioso notar que a autora, ao fazer essa definição, trata da *modernização* do retrato do regionalismo, que teria ocorrido só na década de 1950.

<sup>11</sup> Entre 1908 e 1913, o cargo foi ocupado por Carlos Barbosa, indicado pelo próprio Borges e, igualmente, membro do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR).

borgista caracterizaram-se, ademais, pelo caráter conservador e autoritário, com fundamento na ideologia positivista,<sup>12</sup> adaptada às particularidades locais.

Diferente dos demais estados nacionais, que, então, contavam com partidos únicos, sempre houve, no Rio Grande do Sul, oposição ao PRR. Logo após a primeira eleição de Júlio de Castilhos, eclodiu a Revolução Federalista (1893–1895), marcada pela brutalidade e pela derrota dos opositores.<sup>13</sup> Durante a maior parte do governo de Borges, os federalistas representaram uma ameaça pequena, não só pela perda anterior, mas em função da situação econômica favorável que o Estado gozou durante a Primeira Guerra Mundial (1914–1918). Sandra Pesavento assim resume esse contexto: “Na medida em que os interesses econômicos da classe dominante estadual (situação e oposição) se encontravam satisfeitos, e que o governo procurava atendê-los, arrefeciam-se as divergências de caráter político” (1985, p. 80).

No começo dos anos 20, todavia, frustraram-se as grandes expectativas geradas no período anterior. Os investimentos dos produtores na agricultura e, sobretudo, na pecuária (para a construção de frigoríficos)<sup>14</sup> não deram os retornos esperados, afundando-os em dívidas. Borges, diante da crise, manteve a postura de agir em prol do interesse econômico (da elite) geral, negando-se a favorecer os estancieiros em detrimento de outros empreendimentos estatais – os transportes, sobretudo (PESAVENTO, 1985, p. 84). Assim, embora fraudes fossem regra nas eleições estaduais, em 1922, a oposição, amargando mais uma vitória de Borges e endossada, entre outros, pelos pecuaristas, contestou o resultado.

Em janeiro do ano de 1923, quando deveria assumir o “novo” governo, deflagrou-se a luta armada em *maragatos* e *chimangos*; aqueles os antigos federalistas e estes os apoiadores de Borges, cuja alcunha foi retirada de poema pejorativo composto por Ramiro Barcelos. Após quase um ano de conflito, em dezembro de 1923, Borges cedeu às pressões local e

---

<sup>12</sup> “A instalação da República no Rio Grande do Sul implicou a adoção de uma forma de governo autoritária, inspirada na república ditatorial de Comte. Adotando uma perspectiva de promover o progresso econômico sem alteração da ordem social, assegurava o domínio das ‘classes conservadoras’” (PESAVENTO, 1985, p. 77).

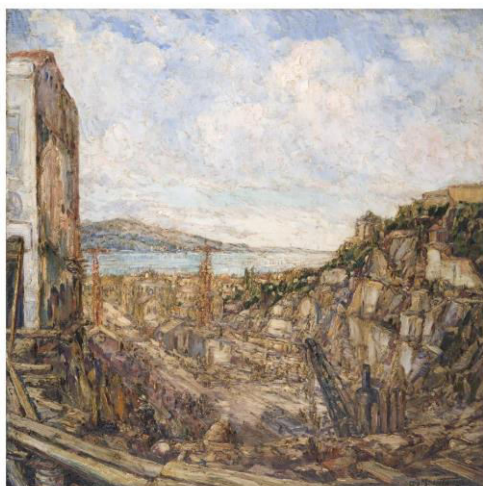
<sup>13</sup> “Os federalistas (alcunhados de ‘maragatos’) depuseram as armas em 1895, conseguindo do governo a promessa de que seria revista a constituição, no sentido de que se impedisse a reeleição sucessiva do presidente do Estado (promessa que não se efetivou)” (PESAVENTO, 1985, p. 79).

<sup>14</sup> Pesavento dedicou-se especificamente a essa questão em sua dissertação de mestrado, que culminou na publicação do livro *República Velha gaúcha: charqueadas, frigoríficos, criadores* (Porto Alegre: Movimento, 1980. 304 p.).



federal,<sup>15</sup> assinando o já referido Pacto de Pedras Altas. Com o acordo, houve a revisão dos principais pontos da Constituição de 1891, ficando vedada a reeleição para a presidência.<sup>16</sup>

A criação de uma escultura em homenagem a Borges, logo depois de todo esse imbróglio, no ano de 1924, parece dar vazão a um saudosismo regionalista, ainda que um pouco precoce. Ora, não pode ter sido difícil perceber, mesmo logo depois, que o regime fundado por Júlio de Castilhos, em 1891, desagregava-se. O cenário, pois, era ideal para a disseminação dos sentimentos de incerteza e de apego ao *status quo*, característicos do regionalismo descrito por Kern; mais ainda face à situação periclitante dos fazendeiros. E Borges era o rosto de um passado triunfante que definhava.



**LUÍS MARISTANY DE TRIAS (1885–1964)**

*Abrindo a Avenida Borges de Medeiros, s/d*

Óleo sobre tela, tríptico, 63 x 40 cm, 63 x 63 cm, 63 x 40 cm

Pinacoteca Aldo Locatelli, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre

Fotografia: Leopoldo Plentz

Não há como ignorar, afinal, importantes (e benéficas) mudanças ocorridas durante as presidências do PRR. Vale comentar aqui as iniciativas de remodelação e modernização do espaço urbano de Porto Alegre: expansão das redes de esgoto e de iluminação; calçamento e ampliação de ruas e avenidas; implantação de sistemas de coleta de lixo e de circulação de bondes; criação, arborização e ajardinamento de praças; construção de imponentes prédios públicos – como aqueles dedicados a abrigar os Correios e Telégrafos e a Delegacia Fiscal, na

<sup>15</sup> O fato de Borges não ter apoiado o candidato eleito para a presidência do Brasil, Artur Bernardes, foi também um elemento do conflito de 1923: “Os rebeldes acalentavam a esperança de uma intervenção federal no estado a seu favor, uma vez que Borges, nas eleições de 1921, havia negado apoio ao candidato do governo para a presidência da República” (PESAVENTO, 1985, p. 86).

<sup>16</sup> Reitera-se que Borges só saiu, efetivamente, do poder em 1928, quando foi substituído por Getúlio Vargas.

Praça da Alfândega, e a Biblioteca Pública, próximo dali (MONTEIRO, 1995, p. 35–36). Especificamente em 1924, teve início a abertura da Avenida Borges de Medeiros, em íntima relação com os objetivos e o projeto por trás das iniciativas elencadas. Charles Monteiro resume o mosaico de forças que influenciaram tais reformas:

Na década de 1920, no Brasil e no Rio Grande do Sul, as transformações das estruturas social, política e econômica exigiram modificações nas formas de pensar e planejar a organização do espaço urbano. Espaço este que se apresenta simultaneamente como cenário e ator das transformações político-sociais, como território das disputas pela hegemonia entre os diferentes grupos sociais. Sobre a cidade se produz um discurso que visa a atualização do imaginário da sociedade rio-grandense e porto-alegrense no sentido de alcançar a modernidade. (1995, p. 152)



**JOÃO FAHRION (1898–1970)**

*Praça da Alfândega, 1924*

Óleo sobre tela, 64 x 57 cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre

Não é simples, hoje, mensurar os inúmeros impactos dessas reformas, inclusive sobre o tal conceito de modernidade. As pinturas *Praça da Alfândega*, de João Fahrion, também datada de 1924, e *Abrindo a Avenida Borges de Medeiros*, de Luís Maristany de Trias, permitem *espiar* os reflexos da remodelação urbana no campo artístico. Corona, como arquiteto e escultor, estava, por certo, ainda mais sensível a essas mudanças. E caberia até

cogitar que a personagem da *Máscara cubista* se inspirou não apenas no indivíduo mas também na Avenida; na medida em que não há razão para crer que Borges, pessoalmente, aprovaria ver-se decomposto em formas geométricas.

O escultor, em suma, encontrava-se mergulhado em um turbilhão de mensagens desencontradas. No campo artístico, as definições de moderno e acadêmico nunca foram tão flexíveis, mudando sob as influências mais ou menos distante da Europa e de São Paulo, adaptando-se às forças mais ou menos relevantes dos agentes locais. Do ponto de vista político e social, a cidade (palco, por excelência da modernidade) florescia e o líder de um regime tradicional e agonizante dava, simultaneamente, nome à Avenida que abria Porto Alegre ao futuro. E foi justo ele o escolhido para ser a *face* do manifesto artístico de Corona.

Ora, justo na confluência desses antagonismos é que a obra alcança seu mais alto potencial. Que retrato melhor para a época do que Borges espremido em uma fórmula de cubismo? É nessa trama de contradições, equívocos e confusões envolvendo tradição e inovação – além de arte, discurso e poder –, que a *Máscara cubista de Borges de Medeiros* torna-se um símbolo valioso da modernidade; não individualmente de Corona, mas de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul (e talvez do Brasil).

## REFERÊNCIAS

### Livros

BONHS, Neiva Maria Fonseca. Década de 50: sopram novos ares. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 96–116.

CORONA, Fernando. *Caminhada nas Artes (1940–76)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 1977. 241 p.

GOMES, Paulo César Ribeiro (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015. v1 e v2.

\_\_\_\_\_. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca (Et al.). *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 17–77.

KERN, Maria Lúcia. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia (Org.). *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 46–55.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

KRAWCZYK, Flávio. Roteiro do descompasso e da inovação: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1925/1971. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 107–135.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. 152 p.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX e início do século XX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (Org.). *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 59–99.

PESAVENTO, Sandra Jahaty. *História do Rio Grande do Sul*. v. 1. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. 141 p.

RAMOS, Paula. Entre a tradição e a modernidade: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nas décadas de 1940/1950. In: GOMES, Paulo César Ribeiro (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014*. v. 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015, p. 419–454.

READ, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 318 p.

### **Teses ou dissertações**

BONHS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2005. 353 p.

ROSSI, Elvio Antônio. *Pensando com arte: as críticas de Fernando Corona sobre artes plásticas (1958–1970)*. Trabalho de Conclusão (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre, 2013. 203 p.

### **Revistas ou periódicos**

CHIARELLI, Tadeu. *De Anita à Academia. Para repensar a história da arte no Brasil*. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 88, p. 113–132. Novembro de 2010. Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/32320>>. Acesso em: 03.02.2018.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Fernando Corona e o “Documentário fotográfico de esculturas executadas pelos alunos desde a fundação do curso de escultura”. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Sason; SILVA, Rosângela de Jesus. *Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista*. Rio de Janeiro: CEFET, 2017. p. 23–32. Disponível em: <[http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index\\_arquivos/800\\_IV\\_an.pdf](http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_an.pdf)>. Acesso em: 03.02.2018.

### **Sites**

Acervo do Instituto de Artes da UFRGS: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes>>. Acesso em: 03.02.2018.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS): <<http://www.margs.rs.gov.br>>. Acesso em: 03.02.2018.

### **Documentos**

*Caminhada de Fernando Corona: donde se conta como sai de casa e aqui fiquei para sempre; nasci em um lugar e renasci em outro, onde encontrei amor*, tomo I – Um homem como outro qualquer, nascer num lugar e renascer em outro, diário manuscrito, s/d, versão digitalizada, disponível no AHIA/UFRGS.

*Catálogo do Salão de Outono de 1925*, disponível no AHIA/UFRGS.