

Artigos

MÉTIS: história & cultura



O modernismo dos anos 20 no Rio Grande do Sul sob o olhar do crítico de arte Ângelo Guido

*Ursula Rosa da Silva**

Resumo: O tema deste artigo é a crítica que Ângelo Guido faz ao Modernismo artístico, tendo como fonte de análise textos referentes às artes plásticas que ele escreveu para o jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre (RS), no período de 1928 a 1945. Este trabalho, sob o enfoque de uma história das idéias, aborda os fundamentos teóricos em que se baseia o discurso crítico de Ângelo Guido, relacionando a sua crítica de arte às teorias estéticas, às teorias da arte e da história da arte que serviram de parâmetro para a sua configuração. Esta pesquisa considera que Ângelo Guido é um dos primeiros a atuar como profissional da crítica na imprensa no RS, tendo uma linguagem voltada para o campo artístico e fundamentada na história e na filosofia da arte. Além da fundamentação estética da crítica de arte em Ângelo Guido, o estudo pretende pôr em questão a própria tarefa da crítica no campo artístico.

Palavras-chave: Crítica de arte. Modernismo no RS. Ângelo Guido.

Abstract: The theme of this article is the critic that Ângelo Guido does to the artistic Modernism, tends as analysis source the referring texts to the plastic arts that he wrote for the newspaper *Diário de Notícias*, de Porto Alegre (RS), of Porto Alegre (RS), in the period from 1928 to 1945. This work, under the focus of a history of the ideas, approaches the theoretical foundations in that is based Ângelo Guido's critical speech, relating his art critic with the aesthetic theories, the theories of the art and of the history of the art that served as parameter for the configuration of this. This research considers that Ângelo Guido is one of the first ones to act as professional of the critic in the press in RS, tends a language gone back to the artistic field and based in the history and in the philosophy of the art. Besides the aesthetic theoretical foundations of the art critic in Ângelo Guido, the study intends to put in subject the own task of the critic in the artistic field.

Keywords: Art critic. Modernism in RS. Ângelo Guido.

* Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora Adjunta na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atuando no programa de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. *E-mail:* bear@ufpel.edu.br

Na primavera de 1925, duas conferências ocorreram no Clube Jocotó,¹ em Porto Alegre, com a finalidade de divulgar e esclarecer o que viria a ser o Modernismo: a do poeta Guilherme de Almeida e a do artista e crítico de arte Ângelo Guido. Na capital rio-grandense, os primeiros rumores e manifestações – a favor ou contra o movimento – aconteceram no âmbito literário. O debate iniciou nos grupos formados por escritores que se reuniam no Café Colombo e na Livraria do Globo, propagando-se o interesse, mais tarde, para outras áreas artísticas.² Muitos intelectuais foram convidados para discutir o assunto no Rio Grande do Sul, mas essas duas palestras merecem destaque, principalmente por apresentar posições antagônicas.

Guilherme de Almeida viajou do Sul ao Nordeste com o propósito de divulgar o Modernismo, por meio de conferências, ressaltando, primeiramente, o caráter nacionalista do movimento e declarando-se, ele próprio, um modernista. Quando chegou ao Rio Grande do Sul, Guilherme de Almeida encontrou um grupo constituído,³ que o recebeu calorosamente. Sua conferência fez sucesso e abriu um debate mais efusivo a respeito do Modernismo. Augusto Meyer, Cyro Martins e Moysés Vellinho reconheceram⁴ que a visita de Guilherme de Almeida incentivou o movimento modernista no Sul, articulando elementos dispersos. Para esses intelectuais, Guilherme representou, naquele momento, uma arte livre e brasileira. Todavia, esse movimento já havia iniciado, conforme eles, na literatura, não com as características paulistas – de questionamento e busca de novas linguagens de expressão –, mas, antes, com as peculiaridades do Rio Grande do Sul – voltada à elaboração de uma expressividade dos elementos regionais, sem ser um movimento de ruptura ou revolucionário.

Ângelo Guido, por sua vez, não se apresentou como modernista, mas, por outro lado, manifestou ser um artista com propostas um tanto inovadoras ante o que aqui existia, na época, no âmbito das artes plásticas. Em sua palestra já revelava o que, mais tarde, se poderia perceber ao longo de sua obra: o caráter paradoxal de sua concepção artística, de não querer se ligar a nenhuma corrente, nem a “passadista” nem a “modernista”, conforme seus termos.

Sua primeira impressão do Modernismo é a de um movimento que foi buscar motivação nas tendências européias, deixando a desejar quanto à sua brasilidade. Nesse sentido, critica a corrente paulista que pretende assumir um tom nacionalista, mas não deixa de ser um reflexo do que já havia se apresentado na Europa:

Não possui este modernismo, nos seus processos de criação, uma diretriz própria, brasileira ou internacional. É uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo e expressionismo, faltando, porém, a essa salada de “ismos” precisamente a parte espiritual que constitui o fundo das reformas estéticas estrangeiras. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1925).⁵

E quanto aos escritores e artistas que se diziam modernistas,⁶ Ângelo Guido elogia seus trabalhos, no entanto, diz que se equivocam no que tange ao traço profundo de brasilidade, pois esse está ausente de suas obras. O próprio Guilherme de Almeida é citado por Guido como suspeito de plágio em suas “Canções gregas”.

Ao que se pode ver Ângelo Guido não veio ao Sul para defender o Modernismo, tampouco se mostrou defensor do “passadismo”, ou seja, da corrente ligada à expressividade pictórica de característica acadêmica⁷ que se contrapunha ao movimento no Rio de Janeiro e em São Paulo. Entretanto, ele mesmo reconhece o lado interessante do Modernismo quando fala em inovação, brasilidade e libertação: “Valha, pois, o movimento modernista, pela mocidade que nos deu” (GUIDO, 1925, p. 3), pois foi essa mocidade, segundo ele, que permitiu que se vaiassem a tradição e o passado.

No Rio Grande do Sul, em 1922, em termos literários, não repercutiu imediatamente os rumores da Semana de Arte Moderna, pelo menos não da forma como ocorreu em São Paulo. O que aconteceu no RS, desde 1923, e que é possível afirmar assemelhar-se a esse movimento, foi uma busca de novos valores, uma crítica aos cânones estabelecidos e à forma fixa de criação literária. Nesse sentido, mesmo que retomando o regionalismo como ponto de partida para a pesquisa por uma linguagem própria e uma releitura da tradição, os escritores gaúchos consideraram-se modernos. E a passagem de Guilherme de Almeida, ainda que indiretamente, no caso da literatura, contribuiu para entusiasmar essa busca do novo. Por isso, Lígia Leite⁸ defende a existência de um Modernismo no RS, desde os anos 20, considerando o envolvimento e intercâmbio dos escritores gaúchos com os intelectuais paulistas e a consciência que os literatos tiveram de querer renovar a escrita literária, apesar de a concepção de regionalismo desses escritores ser um dos pontos de apoio para a constituição de uma identidade nacional.

No caso das artes plásticas, essa consciência e motivação não ocorreram na década de 20. Mas a presença de Ângelo Guido e, mais tarde (a partir de 1928), sua constante atuação na capital gaúcha, como pintor e crítico de arte, tende a motivar alguma inovação, principalmente na fundamentação de idéias estéticas no campo artístico. Sua postura, inicialmente ambígua, talvez seja decorrente de uma maneira própria de ser moderno, a qual estava, também, no fundamento de sua crítica de arte.

Ângelo Guido⁹ (1893-1969) foi um crítico de arte que, devido ao seu trabalho como artista e como teórico, pode ser considerado um pioneiro no campo profissional da crítica no RS. Seu pioneirismo deve-se à inovação que fez na aplicação da linguagem crítica, no âmbito das publicações periódicas, uma vez que a tornou mais específica ao campo das artes plásticas ou visuais, numa época em que a crítica literária emprestava o seu método e os seus conceitos para a crítica de outras áreas.

A crítica de arte rio-grandense apareceu nos jornais no século XIX, muito vinculada à crítica literária. Os escritores que comentavam as produções literárias, em geral, eram os mesmos que, esporadicamente, colaboravam com a crítica das artes plásticas. Eles utilizavam os mesmos critérios e termos para avaliar tanto as obras literárias quanto a produção artística. As análises, no caso das artes plásticas, não se aprofundavam, eram vagas descrições sobre o tema e, em geral, relacionavam esse tema à literatura, fazendo uma apresentação poética da obra, ou à filosofia, trazendo longas citações, normalmente, em francês. Quando não tinha o formato poético ou filosófico, a crítica aparecia com um conteúdo meramente informativo, com comentários a respeito da vida, das produções e premiações do artista. Apesar disso, a crítica sempre foi responsável pela formação da opinião pública e pela divulgação dos artistas. Prova disso são as aquisições de obras feitas por instituições públicas ou colecionadores, todas divulgadas na imprensa e, em geral, alguns dias após a publicação de notas elogiosas a respeito de uma exposição ou frutos de comentários críticos.

A fonte principal dessa pesquisa foram os artigos que Ângelo Guido publicou no jornal *Diário de Notícias*, a partir de 1928, material que, por si, constitui uma fonte inédita de estudos e que, até então, não havia sido trabalhado sob o enfoque de uma reflexão específica sobre a crítica das artes plásticas. Foram consultadas, também, outras fontes complementares, tais como revistas e jornais da época – 1925 a 1945:

Revista do Globo, Jornal do Estado, jornal A Nação, Correio do Povo, A Federação, de Porto Alegre, e *A Tribuna*, de Santos (SP). E ainda textos de críticos da época, publicados em livros e periódicos, bem como a produção existente sobre as artes plásticas no Rio Grande do Sul e os estudos que se referem a Ângelo Guido.¹⁰

A fundamentação da crítica de Ângelo Guido parece constituir-se de elementos advindos de tendências divergentes: de um lado, o pensamento filosófico do idealismo romântico – nas teorias de Fichte, Schelling e Hegel – estendendo-se no intuicionismo de Bergson e Croce; e, de outro, as teorias formalistas de concepção da arte, nas abordagens de Fiedler, Riegl e Wölfflin. Essas vertentes teriam uma mesma origem, o criticismo de Kant, mas com um desenvolvimento de suas propostas em rumos opostos.

O idealismo pensava na importância da obra como o lugar de manifestação sensível da idéia,¹¹ o que, por sua vez, resultou na concepção romântica da arte como o lugar em que se poderia sentir a unidade essencial do humano com a natureza. O formalismo,¹² por sua vez, surgiu como uma reação à filosofia da arte romântico-idealista, negando a teoria hegeliana da arte e das estéticas românticas, aproximando-se da estética formalista de Kant – tomando-a como base para uma explicação da arte como atividade autônoma e a experiência estética como experiência do formal nos objetos artísticos. A contraposição estaria, de uma parte, na concepção de liberdade do artista efetivada por seu espírito criador, defendida pelo romantismo; e, de outra, a produção artística valorizada em seu aspecto formal, pela estética formalista, desconsiderando o contexto e o traço individual de quem cria a obra.

Antes de atuar no Rio Grande do Sul, Guido já havia exercido atividades de crítico musical e de artes plásticas em São Paulo, no jornal *A Tribuna*, de Santos (de 1914 a 1922), estando, portanto, em contato com os acontecimentos e as idéias do movimento modernista, desde as suas primeiras manifestações. Conforme a literatura existente¹³ sobre o assunto, o Modernismo, no campo das artes plásticas, enquanto efetivação da pesquisa por novas linguagens, só chegou ao estado na década de 40:

O modernismo só começa a se difundir de fato no RGS após o Estado Novo e a 2ª Guerra Mundial, época em que a sociedade rio-grandense passa por um processo de modernização gerado pelo crescimento industrial e comercial, e o conseqüente fortalecimento econômico. (KERN, 1992, p. 51).

Após a guerra, tornou-se possível uma maior comunicação entre os artistas locais e os do centro do País, bem como a realização de viagens de estudo, dentro do Brasil e para a Europa. Além disso, o crescimento econômico do RS propiciou o desenvolvimento maior do campo artístico.

A atuação de Ângelo Guido no RS, nesse período que antecede a ampliação da prática artística inovadora, legitimada como tal, foi fundamental por estabelecer o debate e ter possibilitado a divulgação dessas idéias já no fim da década de 20, mesmo que não fosse para defender o movimento.

Ângelo Guido, além de crítico, foi também artista e, em sua arte, procurou revelar o que fundamentou sua concepção estética: o ideal de uma arte eterna. Como ele mesmo afirmou,

em arte, como nos elevados planos da espiritualidade, não há épocas, nem teorias, nem escolas, nem este ou aquele meio; há apenas indivíduos, centros de sensibilidade capazes de refletirem de uma nova maneira a prodigiosa harmonia da Criação. (Apud KERN, 1992, p. 159).

Essa verdade eterna seria a realização, na arte, do espírito criador o que corresponde, na concepção romântica da revelação do absoluto por meio da expressão artística, a única maneira de atingir o inefável, o infinito, a totalidade absoluta. Quando se busca a verdade eterna, não se estabelecem limites nem dogmas, pois a revelação estética é infinita. Nesse sentido, qualquer realização efetiva, qualquer revelação do infinito por meio da arte, seja ela modernista, seja ela classicista, seria uma manifestação finita entre uma infinidade de possibilidades da verdade maior que é absoluta e eterna. Essa noção de arte absoluta, eterna, em Guido, aproxima-se da concepção própria de arte entre os séculos XIX e XX, como apresenta Argan:

Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte. (1992, p. 26).

Quanto à arte propriamente dita, Ângelo Guido estabelece uma diferenciação entre uma arte superior – que está acima do tempo, transcende as épocas e os costumes, porque representa realidades eternas e reflete a vida do espírito em suas manifestações supremas –; e uma arte

inferior, aquela que procura ser conveniente, se adapta ao meio e se limita às idéias em voga e às “futilidades da hora que passa”. Essa arte inferior é, segundo ele, a arte dos “mediócras”, que impressiona as massas durante um certo período, mas não tem força para se manter, pois não apresenta o “eterno evangelho de beleza”. (GUIDO, 1922, p. 162). A arte inferior dá ênfase à efêmera intensidade da vida moderna. A arte elevada é imortal, pois busca o universal, as imutáveis realidades, e é vibração espiritualizadora que nos envolve, tornando-nos parte de uma unidade primordial.

Enquanto as vanguardas européias tentaram reduzir o peso da tradição, afastando-se de seu espaço histórico, buscando o exótico, o primitivo como expressão artística, o continente sul-americano empreenderia um caminho oposto, procurando reedificar uma história que, classificada e catalogada, serviria como referência na construção de seu universo imaginário, de seus mitos e ritos, a partir de pautas e exigências próprias, pretendendo a formação de uma consciência nacional.

No Brasil, a Semana de Arte Moderna mobilizou o meio artístico – apesar de já terem ocorrido manifestações de teor impressionista no século XIX –, para a inovação e o conseqüente questionamento de valores tradicionais, como, por exemplo, a forma de representação pictórica do academismo,¹⁴ repercutindo essa busca em outras áreas socioculturais.

Uma das características do Modernismo de 1922 é que ele, por meio de uma espécie de redescobrimto do País, deu um novo encaminhamento à busca e à conscientização das raízes da cultura brasileira, que já vinham ocorrendo desde o século XVIII. Artistas e intelectuais começaram a viajar pelo Brasil observando e registrando as características da arte, do folclore e especificidades culturais de cada região.

Em 1928, Mário de Andrade publica o livro *O Aleijadinho e sua posição nacional*, obra que revela o Brasil através de valores até então ignorados, como a arte barroca, recuperando o passado artístico nacional, além de ser o primeiro estudo crítico sobre Antônio Francisco Lisboa. Os modernistas visitaram Minas Gerais, a Amazônia, o Nordeste e o Sul e valorizaram o que se produziu no Brasil, sem discriminação entre o erudito e o popular.

O movimento modernista revela o paradoxo de um país que, ao mesmo tempo, tenta atualizar-se no compasso do desenvolvimento mundial, tomando como referência os acontecimentos artísticos e

culturais do Exterior, e, por outro, pretende definir sua nacionalidade valorizando suas características peculiares. Dessa forma, a definição do que seria o nacional¹⁵ passou por caminhos inversos: uma corrente modernista buscou a nacionalidade a partir de seu aspecto universal, ou seja, um conceito amplo, uma identidade única, que serviria para todas as regiões do País; e, ao contrário, uma corrente conservadora, tradicionalista, propunha que o Brasil, por meio do regionalismo, valorizando as especificidades de cada região e resistindo à homogeneização, chegasse à unidade nacional.

No Rio Grande do Sul, entretanto, conforme alguns autores,¹⁶ esse movimento, representando ou não alguma forma de inovação, tardou a chegar. Na verdade, no RS, as mudanças não ocorreram brusca e impulsivamente, rompendo com a tradição anterior, e sim, como uma transformação mais paulatina, sistemática, seguindo uma mentalidade “ruminante”.

Greenberg, por exemplo, pensa que “o Modernismo jamais representou algo semelhante a uma ruptura com o passado. Pode representar uma transição, uma separação da tradição anterior, mas representa também uma continuação”. (1996, p. 104). Nesse sentido, o Modernismo gaúcho poderia ser considerado dentro da concepção de um processo contínuo, sem rupturas. O próprio Modernismo brasileiro envolveu-se na busca pela identidade cultural, caracterizando-se pela continuidade, sem romper com a tradição. Para Greenberg, a arte moderna não seria possível sem o passado artístico com seus padrões superiores, pois a arte é continuidade e descontinuidade.

No Rio Grande do Sul, na década de 20, houve uma forte manifestação de ideais regionalistas, não apenas na arte, que exaltou o gaúcho como valente e herói, mas também no âmbito político.¹⁷ O destaque que o regionalismo¹⁸ teve, principalmente a partir desse período, é ressaltado por Lígia Leite que atribui o fato à Revolução de 1923, por um lado, e ao Modernismo por outro, por meio da tendência nacionalista. Para essa autora, foi a partir de 1925 que esses ideais ganharam maior impulso no plano da literatura, pois os escritores gaúchos passam a ter contato com o “verde-amarelismo” do centro do País. Ocorreram nessa época a reedição de obras publicadas na década passada e novas publicações vinculadas à temática regional.

Embora não tenha havido um impulso modernista no meio artístico geral, pelo menos tomou-se consciência desse movimento no RS, como afirmou Corona:

Por esse tempo vivia eu subindo e descendo andaimes, esculpindo diretamente em cimento e areia nas fachadas dos nossos edifícios. [...] Tomei conhecimento da revolução provocada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo e gostei. Li muito os livros do Mário de Andrade e gostei mais ainda. Estudei muito, anarquicamente, como é de 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, o Dr. Borges de Medeiros. (1977, p. 107).

O Modernismo no RS foi mais debatido no âmbito literário, primeiramente, do que no meio das artes plásticas, embora tenha sido assimilado com certa confusão e mistura com os ideais regionalistas. Muitos intelectuais gaúchos, na década de 20, eram considerados escritores modernistas, o que não ocorria com os artistas.

E foi um escritor, André Carrazzoni,¹⁹ quem tomou a iniciativa de publicar, em junho de 1928, dois artigos fazendo elogios ao antropofagismo literário. Apesar da sua compreensão equivocada do movimento, ele vai estimular o debate sobre o Modernismo na capital gaúcha, pois, no mesmo mês, Ângelo Guido estava iniciando na imprensa, oficialmente, suas publicações com textos de crítica ao espírito modernista.

Carrazzoni divulga, em seu texto, na Revista de Antropofagia, que Raul Bopp e Alcântara Machado acabavam de lançar em São Paulo, na certeza de que este “credo bárbaro” iria provocar grandes rumores no meio literário. Mas, na defesa desses “rapazes selvagens”, ele argumenta:

Quem olha um pouco de fora, sem as paixões de uns e outros, notará que o tumulto da família dos homens de letras conservadores não passa de simples algazarra infantil. A maioria – oh! A lógica da quantidade! – toma ao pé da letra o sentido da atitude simbólica da mocidade que adota por lema a mastigação de todos os velhos valores da mentalidade brasileira. Nada mais humano do que comer. Por que se voltará, pois, um horror tão cristão a uma forma inocente de antropofagia? O propósito do grupo antropófago é inteiramente aceitável: engolir os bispos Sardinhas da literatura nacional. Essa respeitável carne eclesástica, nas letras do país, precisa ser devorada. A questão se reduz a duas condições: bons dentes e digestão fácil. Quer dizer – talento e poder de assimilação. Os antropófagos devem usar a mesma operação digestiva dos ruminantes, aplicada no seu processo literário. [...] Eles representam, nesta hora, a pedrinha maravilhosa que vai abrir, no lago imóvel, os

círculos concêntricos da vida. Representam o “movimento” contra a “estagnação”. Só a juventude é capaz desse esforço jovialmente fecundo, dessa agilidade admiravelmente realizadora. Espíritos sem achaques: plethora de saúde mental. Eu confesso publicamente que não desestimo rapazes tão interessantes. (1928a, p. 5).

Carrazzoni vê o antropofagismo²⁰ como uma reação à tradição clássica, a qual pretende voltar aos estados primitivos do espírito, pois só nesses existe a matéria-prima para novas criações. Por isso, a revolução literária é necessária para movimentar o que se encontra estagnado.

Ângelo Guido, por sua vez, caracteriza o momento em que surge a arte moderna como sendo uma fase conturbada, de grande crise espiritual, e que espera por alguma revelação messiânica. A arte moderna teria um caráter um pouco místico, uma proposta utópica; todavia, as formas que foram inventadas para responder ao apelo dessa nova época tornaram-se impotentes perante a realidade. Essas formas e os meios de expressão seriam pobres, incapazes de superar o passado, de “ir além da Grécia e do Renascimento, além do século de Rodin e Delacroix, de Wagner e Monet”. Conforme ele,

proclamam-se teorias, inventam-se processos, exaltam-se os desvairamentos de uma absoluta liberdade estética, mas ninguém está seguro do seu caminho, como não o estão os reformadores dos cultos, os místicos das filosofias, os teoristas da ciência e os ideólogos da questão social. O espírito moderno chama-se – Confusão. (GUIDO, 1928a, p. 10).

No texto “A inquietação do espírito moderno”, ele afirma a necessidade da expressão espiritual da arte. Guido mostra-se constrangido com a condição humana, que fala em paz, mas vive em guerra por pedaços de terra. A humanidade vive os extremos que, de um lado, a colocam no auge da aquisição de conhecimentos científicos e invenções mecânicas. Fala-se em modernidade, em novo, mas, por outro, o que se vê são estados de barbárie e governos ditatoriais que dominam pela força. Essa visão ele retoma em outro texto: “A nossa ciência hoje é maior, mas também se tornaram maiores os problemas e maior a confusão entre os homens.” (GUIDO, 1928b, p. 12).

Além da guerra, para Ângelo Guido, outro grande retrocesso da história humana seria o das propostas da arte de vanguarda: “Tentamos elevar a arte acima dos grandes mestres do passado e copiamos manípulos

africanos ou as formas bárbaras dos selvagens.” (GUIDO, 1928b, p. 12). Esta época é, para Guido, um momento de crise, de transição, em que todas as áreas do conhecimento anseiam por respostas, buscam “uma nova expressão de vida e de beleza”. Mas a arte moderna, segundo ele, seria uma agressão aos sentidos: “Só os espíritos superficiais e incultos, incapazes de perceber a crise e a confusão do momento, consideram as tentativas atuais como soluções definitivas do problema estético.” (p. 12).

A arte resultante dessa crise, dessa época de ansiedade e redimensionamento das referências, é contraditória, segundo Ângelo Guido, uma

arte doída, nervosa, trepidante, inquieta e passageira, concebida toda cerebralmente e sentida mais pelos nervos do que pela alma, a arte moderna parece uma grande gargalhada, irreverente e estrondosa, denunciadora de uma degenerescência do sentido estético. (1928b, p. 12).

Em suas palavras, tanto a literatura como as artes plásticas estavam adotando fórmulas estrangeiras como se fossem novidades, enquanto na Europa essas idéias já estavam em decadência.

Salvo raras exceções, a maioria dos novos só sabem que são novos porque excluímos todas as regras passadistas das suas criações. É preciso que se diga, a essa mocidade exaltada, que não é dando o nome de poesia *pau-brasil*, a umas tolices incompreensíveis, onde há imitações medíocres de processos mal compreendidos e onde as *trigonometrias brancas* andam de mistura com *laranjas da china*, batatas assadas, buscapés e coqueiros sem sabiás de Gonçalves Dias que se forma o espírito brasileiro. Todas estas coisas nada dizem da nossa alma, do nosso ambiente e dos nossos ritmos, e sim muito do nosso espírito de imitação e do nosso apego às coisas fúteis. [...] O único que apresentou coisas modernas e realmente brasileiras foi Villa-Lobos. [...] Anita Malfatti, na pintura, não é coisa nenhuma, confundindo cubismo e dadaísmo com uma mediocridade que faz pena. [...] Mário de Andrade é um misto de cubismo e dadaísmo, crítico arguto e brilhante, mas detestável como poeta. Oswald de Andrade, uma negação da poesia é, sem dúvida, um romancista interessante, nada mais do que interessante e que se serve de processos impressionistas para explorar um realismo banal, sem uma finalidade estética superior. Onde está a brasilidade desse movimento? (GUIDO, 1925, p. 3).

Guido faz críticas severas ao Modernismo, tanto o europeu quanto o brasileiro, e afirma que o Brasil importou a casca das vanguardas estrangeiras sem imprimir identidade própria alguma ao movimento. Esse comportamento, característico do movimento modernista, para Guido, não reflete a alma brasileira, o nosso ritmo e nosso ambiente, mas o nosso espírito de imitação. O próprio Mário de Andrade revelou que, no início, o movimento não tinha uma orientação definida: “De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia.” (ANDRADE, 1942, p. 16). Mas Mário não nega a influência européia no movimento:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. (1942, p. 25).

Ângelo Guido, por sua vez, crê que a arte brasileira deva mudar, pois não pode continuar a importar formas da arte européias, e que a arte modernista é muito ousada, mas não tem o espírito nacional pretendido pelos artistas. O nacionalismo artístico deve ser a manifestação do espírito brasileiro e é algo superior ao regionalismo, pois a expressão artística traduz o todo, a vida, torna-se universal pela sua própria força de nacionalidade. Nesse sentido, Guido aproxima-se da concepção de Mário de Andrade para quem, “só seremos civilizados em relação às civilizações no dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo para a fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais”. (ANDRADE apud OLIVEN, 1992, p. 33). Em seu artigo “Regionalismo e Literatura”, Ângelo Guido afirma que não se pode confundir arte nacional e regionalismo estético, nem estabelecer o sentimento nacionalista como uma meta estética a ser atingida.

Não sou absolutamente contrário a uma campanha de libertação das influências alheias e, em favor de um maior interesse pelas nossas coisas, os nossos costumes e o nosso ambiente, mas o perigo de fazermos do regionalismo ou mesmo do nacionalismo uma finalidade estética não é menos prejudicial, para a evolução da nossa mentalidade, do que o culto que meios mais adiantados que o nosso estão fazendo, os quais, convenhamos, dispõem de certos elementos culturais, de caráter universal, que seria loucura desprezar. (GUIDO, 1930, p. 35).

Ângelo Guido criticou o Modernismo por seus exageros expressivos e pelo seu espírito de imitação das estéticas estrangeiras, mas também criticou, por outro lado, o regionalismo como delimitador da expressividade, na medida em que restringiu toda a criação artística a motivos regionais.

Guido contesta o regionalismo porque esse tipo de arte, para ele, não oferece ao artista a oportunidade de fazer novas pesquisas. Ele acredita que a arte não deve jamais ter objetivos nacionalistas, morais, religiosos ou regionais, pois esses elementos trazem limites a essa.

Na realidade, conforme Guido, não se podem estabelecer limites para a arte. Sendo universal, o artista acaba integrando a sua obra na arte de seu país, pois ela deve ser um transbordamento de expressividade e de vida, deve escapar a qualquer finalidade por ser um constante mistério.

Ângelo Guido também defende a necessidade de renovação constante na arte e esclarece-nos em que sentido valoriza o classicismo e o diferencia da arte acadêmica:

Entendo o classicismo num sentido profundo de pintura que tem em conta apenas os elementos essenciais dessa arte – o volume, a forma, a linha, o equilíbrio e a harmonia das tonalidades –, os grandes e eternos princípios sobre os quais se construiu a pintura do Renascimento e para os quais, após um período de bizarras e loucas tentativas em direção a uma originalidade gritante e de virtuosismo oco, volta a pintura de nosso tempo. Neste sentido de solidez, de intensidade, de vigor construtivo – que não exclui a finura e a graça – a harmonia e o equilíbrio, e não no acadêmico de subordinação às fórmulas, é que entendo o classicismo. (1933, p. 3).

Na concepção de Guido, o que caracterizaria, propriamente, uma reforma estética seria uma base espiritual, o que, segundo ele, não existiu na proposta do Modernismo de 22. Mas, apesar de não ser efetivamente uma busca da brasilidade nem ter conquistado uma real libertação ou ruptura, esse movimento teria seus aspectos interessantes quando defende essa liberdade e o espírito de brasilidade, por meio das manifestações de uma mocidade irreverente e dinâmica. Porém, essa mocidade não basta para construir uma arte nova. Uma modificação na arte só se atinge se soubermos olhar a vida de forma profunda.

A expressão mecânica das grandes cidades deveria nos servir como ponto de partida para encontrarmos a dinâmica da vida profunda, para uma penetração maior no prodígio das forças cósmicas e interiores. É preciso considerar que a eletricidade, a radiografia, a máquina a vapor, as turbinas e os motores, o automóvel e o aeroplano não nos afastaram da natureza; pelo contrário, nos integraram mais em suas palpitações rítmicas e no mistério das suas forças. (GUIDO, 1925, p. 6).

Entretanto, a arte moderna, enfatizando as máquinas presentes no cotidiano das cidades, não as compreendeu como meios de ligação com o universo. E sem estar em sintonia com o mundo e seus ritmos, o homem não consegue atingir a verdadeira expressão. Segundo Guido, essa sintonia é que caracteriza uma real arte inovadora, ou seja, aquela que consegue atingir a verdade humana espiritual.

A arte moderna, para Guido, é expressão de uma estética materialista²¹ e brutal. Uma sensibilidade nova deve surgir para que a arte seja a expressão da vida interior humana, integrando mundo objetivo e realidade subjetiva. Por outro lado, as “antigas fórmulas” já não nos servem mais também. Para Guido o caminho da arte estaria em entrar em sintonia com a vida e o universo.

Para ele, a arte moderna não deve ser apenas uma revolução da forma, mas uma expressão mais pura e mais profunda do espírito universal. Somente sendo profundo é que se pode ser mais novo, pois é na vida que está o ritmo originário, primitivo, que constitui a arrebatadora revolução estética. Na visão de Guido, a pintura e a escultura modernas procuram uma expressão objetiva, liberta de qualquer tipo de sentimentalidade. O que vale é a realidade exterior. Num quadro moderno, ressaltam-se os volumes, os tons, a linha, a originalidade técnica, o claro-escuro. Busca-se um exterior feito só de sonoridades, de movimentos mecânicos e de cores. Desaparece na arte a importância espiritual do motivo, a espiritualidade de um significado interior: o motivo da pintura moderna resulta sem sentido.

A arte moderna não consegue revelar essa outra vida silenciosa, interior, que, para ele, é fundamental expressar. É preciso atingir uma estética mais íntima, mais profunda que a do passado. Entretanto, a arte moderna não encontrou essa expressão e, por isso, não conseguiria nos conduzir além de seu objetivismo.

Apesar de considerar fraca a estética modernista, Guido simpatizava com sua ânsia de brasilidade e intenção libertadora. E é essa mesma

ânsia que o leva a pesquisar os motivos regionais de Norte a Sul do Brasil. No ano de 1926, ele vai a Curitiba, Belém e Manaus. Em 1927, organiza, em São Paulo, a primeira exposição de motivos amazônicos e, em 1928, traz essa exposição a Porto Alegre, assim como realiza uma conferência sobre lendas e mitos do Amazonas. Na imprensa é muito valorizada a sua mostra como divulgadora das regiões do Brasil.

Ângelo Guido criticou o Modernismo quanto aos seus anseios por uma estética nacionalista e quanto ao fato de isso poder ser um fator delimitante para a realização artística. Antes e além de qualquer fronteira, Guido defendia a verdadeira arte, uma arte universal, sem limites nacionais ou regionais. Em contrapartida, ele próprio, simultaneamente, realizou uma busca das raízes nacionais nas culturas regionais, valorizando a brasilidade do movimento.

Ângelo Guido, então, está inserido no grupo dos intelectuais que procuravam novos caminhos para a arte no Brasil dos anos 20. E, apesar de não se considerar um modernista, pesquisou as raízes nacionais, seguiu os rastros da arte que expressava as características de cada região, principalmente as lendas no Norte, e o barroco missioneiro, no Sul.

Pode-se dizer que Guido tem como meta a realização de uma arte ideal, espiritualizada. Ter presente a espiritualidade é essencial para a arte realizar-se de forma verdadeira, e é, exatamente, a ausência desse espírito que faz com que ele critique a arte modernista, embora seja a favor de uma expressão artística moderna, como algo inovador e revelador da vida interior. E é como revelação de uma vida transcendental que Ângelo Guido concebe a arte. A arte não tem sentido se não for uma busca do espírito de procurar revelar-se por meio de formas e ritmos.

Assim, para Ângelo Guido, não é por meio de um rigoroso determinismo materialista ou teleológico que se pode compreender uma obra de arte, pois se pode incorrer no erro de derivar atividades espirituais de um conjunto de causas externas, atribuindo, assim, primazia à matéria sobre o espírito, ou se submete a atividade humana a uma ordenação, perdendo a vida sua espontaneidade.

Notas

¹ Mário Totta promovia no Clube Jocotó as “Horas de Arte”, com palestras literárias.

² Os artistas Sotero Cosme, João Fahrion e Pelicheck já participavam desse grupo com literatos.

³ Augusto Meyer, Eduardo Guimarães, Pedro Vergara, Ruy Cirne-Lima, Theodomiro Tostes, entre outros. (Cf. LEITE, Lúcia C. M. *Modernismo no Rio Grande do Sul...* São Paulo: IEB, 1972. p. 299).

⁴ Entrevistas presentes no texto de LEITE, op. cit., p. 228-264.

⁵ GUIDO, Ângelo. Arte moderna (Conferência). *Diário de Notícias*, p. 3, 6, 18 out. 1925.

⁶ São citados no artigo: Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário e Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Anita Malfatti e Victor Brecheret. (Cf. GUIDO, Â. Arte moderna, op. cit., p. 3).

⁷ Ângelo Guido define a arte acadêmica como aquela que tem por princípio a cópia exata da natureza, sem valorizar outra forma senão a da reprodução fiel e minuciosa daquilo que se oferece ao nosso olhar: “E como essa pintura reproduz a natureza de acordo com a visão comum, como todos a enxergam, agrada à maioria, porque essa maioria a compreende sem esforço, sem mesmo ter necessidade de cultura estética.” (Cf. GUIDO, Ângelo. Salão da Escola de Artes. *Diário de Notícias*, p. 5, 12 dez. 1929). A arte acadêmica é considerada tradicional pelo seu caráter convencional de permanência das regras de representação artística,

dentre as quais: o espaço em perspectiva; o desenho com primazia sobre a cor; a busca por meio da temática, do equilíbrio entre os planos e da harmonia na construção da composição, de uma beleza ideal, que agrade, que revele o “bom gosto”.

⁸ Vejam-se os estudos de LEITE, op. cit. *Regionalismo e modernismo: o caso gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

⁹ Ângelo Guido Gnocchi nasceu no dia 10 de outubro de 1893, na cidade de Cremona, Itália, famosa por sua produção de seda e pela fabricação de violinos. Por parte de pai, Guido descende de um famoso pintor de Milão, Giovanni Pietro Gnocchi, nascido por volta de 1550, discípulo de Aurelio Luini. O pai de Guido, Annibale Gnocchi, tinha sido pedreiro na Itália, não possuía formação artística; no entanto, se especializara na execução de ornamentos e molduras decorativas de fachadas de prédios. Em São Paulo, onde a família se radicara, Annibale trabalhou como decorador de frontispícios na construção. Também o irmão do pai, Aurelio Gnocchi, dedicou-se à pintura decorativa no Brasil. Guido viera para o Brasil com 2 anos de idade, em 1895. A 9 de dezembro de 1969, Guido falece na cidade de Pelotas (RS).

¹⁰ Além dos artigos que comentam as exposições de Ângelo Guido, encontramos alguns dicionários ou trechos de obras em que aparece o nome do crítico em questão. Encontramos referências ao autor em: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1969; BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Limitada, 1942; REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944; LOUZADA, Júlio et al. *Artes plásticas no Brasil 98: seu mercado seus leilões*. São Paulo: Louzada, 1998. v. 10; MORAES, Raymundo de. Um pintor de águas. *O Paiz*, 13 jul. 1927; MORAES, Raymundo de. *Cartas da floresta*. Manaus: Imprensa Pública, 1927. p. 191-198; Dicionário Brasileiro de artistas plásticos, Brasília: MEC/INL, 1974, v. 2; Revista Gesta, periódico de arte, literatura e pensamento, São Paulo, n. 3, 12 nov. 1927 (número especial dedicado a Ângelo Guido); RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1941. p. 234; COSTA, Angyone. *Migração e cultura indígenas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1939. p. 126-140; ORNELAS, Manoelito de. *Vozes de Ariel*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939. p. 73-81; MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil*. Imprensa Oficial, 1939. p. 345; GOMES, Yaynha Pereira. *Colcha de Retalhos*. São Paulo: [s. n.], 1926. p. 195.

¹¹ Para Hegel, a história da arte é a história da manifestação sensível do espírito. Essa idéia resultou numa interpretação da arte, ainda hoje vigente, segundo a qual o importante na obra é seu conteúdo. O espiritual na obra, ligado ao conceito, é considerado em contraposição ao seu aspecto sensível, a forma. (Cf. CARREÑO, Francisca Pérez. El formalismo y el desarrollo de la historia del arte. In: BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, p. 189. v. 2.

¹² O formalismo considera a história da arte como disciplina científica e busca

critérios de identidade próprios a ela. O formalismo não se efetiva em uma única escola historiográfica. Das idéias formalistas surge uma série de métodos, de concepções de arte e sua história, que têm em comum a delimitação de critérios puramente artísticos. As escolas formalistas, por diversas que sejam as suas interpretações, compartilham do princípio de autonomia. Conceber a obra de arte de forma autônoma implica tornar possível uma história interna e autônoma da arte, cujo objeto de estudo é o desenvolvimento da forma, considerada como o especificamente artístico, em suas diferentes manifestações. O princípio de desenvolvimento da arte estaria em si mesma e não em causas alheias, como podem ser as motivações religiosas, políticas, técnicas ou ideológicas em geral. Cf. CARREÑO, op. cit., p. 189-190.

¹³ KERN, Maria Lúcia B. *Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul, Brésil*. 1981. Tese (Doutorado) – Universidade de Paris, Paris, 1981; PIETA, Marilene B. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra DC-Luzzatto, 1995; SCARINCI, Carlos. *A gravura contemporânea no RGS*. Porto Alegre: Margs, 1980; SCARINCI, Carlos. *A gravura no RGS (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982; LEITE, op. cit.

¹⁴ O academicismo aqui é entendido como vinculado à tradicional concepção de representação artística, disseminada, no Brasil, pelo ensino ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Esse ensino, ainda que com características próprias do nosso país, tinha tendências formais e metodológicas baseadas no classicismo europeu, advindas desde a época da Missão

Artística Francesa (1816), responsável pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes. O termo *acadêmico*, por sua vez, é considerado como o ensino artístico formal, sistematizado, oficial.

¹⁵ Segundo Benedito Nunes, no Brasil, a crítica literária começou a fazer sua história no fim do século XIX, com Sílvio Romero e José Veríssimo, que, na passagem para a escola naturalista, adotou o positivismo de Comte, o evolucionismo do naturalista Haeckel e a filosofia evolucionista de Spencer, que eram as “idéias novas” da época, mas sem perder de vista o postulado, recebido do romantismo – a equivalência entre a afirmação da **nacionalidade** e o caráter **estético**. Dessa forma, o naturalismo, que justificava o regionalismo e se abria para a explicação sociológica e histórica, associava a índole nacional, como suposto para valorizar a obra literária, ao esquema triádico – raça, meio, momento histórico – exposto por Taine em suas obras e adotado por Sílvio Romero. Desde então, a crítica e a história literárias andariam juntas em nossa cultura, apontando para o viés nacionalista da evolução literária. (Cf. NUNES, B. *Crítica literária no Brasil, ontem e hoje*. In: MARTINS, M. H. *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000. p. 54-55). Os temas nacionais, portanto, já ocupavam a mente dos intelectuais desde a segunda metade do século XIX. Como afirma Avancini, de um lado, uma vertente de um nacionalismo laico e republicano, culminando com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, numa abordagem científica de Brasil. De outro, a vertente mais popular, por sua expressão mais apaixonada das coisas nacionais, se unia à tradição monárquico-liberal. Juntando as duas vertentes, surgiu Olavo Bilac com

suas campanhas durante a Primeira Guerra Mundial. Mário cresceu nesse ambiente de agitação nacionalista. A esse fervor nacionalista, ele teria acrescentado o amor às coisas populares e o apreço pelo passado como fonte de inspiração e de informação. (Cf. AVANCINI, J. A. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998).

¹⁶ Sobre esse assunto, veja-se (LEITE, Lígia Moraes. *Modernismo no RGS: materiais para o seu estudo*. São Paulo: IEB; USP, 1972; *Regionalismo e modernismo: o caso gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978; KERN, op. cit.

¹⁷ O mito do gaúcho livre surge ainda no século XIX, quando o gaúcho nômade se transforma em trabalhador de fazenda, o peão. No período da Revolução Farroupilha, é retomada a imagem do gaúcho livre e guerreiro. Em 1893, as duas facções que lutam pelo poder utilizam ainda esse mito, que volta em 1923, quando essas facções novamente se defrontam. E, finalmente, esse é retomado em 1930 quando elas se unem na disputa pelo poder central do País, se opondo à corrente de São Paulo. O ideal de riograndizar política e moralmente o Brasil aparece tanto nos discursos políticos quanto na literatura. Os termos básicos da propaganda da Aliança Liberal e da Revolução de 30 eram a “superioridade moral” e “física” do gaúcho, conquistada nas lutas do passado. Por essas qualidades, estava destinado ao gaúcho o papel de “regenerador” da Nação. (Cf. LEITE. *Regionalismo e modernismo*. p. 153-170).

¹⁸ Conforme define Rogério Costa, regionalismo é “um processo de criação e sustentação de determinados significados sociais, relacionados sempre a um dado

território, através dos quais uma fração de classe, hegemônica ou portadora de alguma bandeira autonomista, procura fazer valer seus interesses – político-econômicos ou culturais – diante dos interesses da classe dominante em termos de Estado-Nação”; e região é “um espaço (não-institucionalizado como Estado-Nação) de identidade ideológico-cultural e representatividade política, articulado em função de interesses específicos, geralmente econômicos, por uma fração ou bloco ‘regional’ de classe que nele reconhece sua base territorial de reprodução”. (Cf. COSTA, R. *Latifúndio e identidade regional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 26).

¹⁹ Antropofagia Literária. *Diário de Notícias*, p. 5, 3. jun. 1928. Atletismo contra Antropofagismo. *Diário de Notícias*, p. 5, 14 jun. 1928.

²⁰ Na *Revista de Antropofagia*, a paródia é instrumento de expressão literária: planeja-se estudar na Antropofagia a construção paródica elaborada a partir de textos diversificados. Dentro do espírito das manifestações da vanguarda, os textos da Antropofagia tendem à negação do estilo, da técnica, organização e construção tradicionais. Conforme Boaventura, “o movimento antropofágico representa o ‘extremismo’ do Modernismo, sua forma ofensiva, revolucionária, tendo como destaques a violência e a intensidade. É vanguarda em relação à literatura oficial da época, que reflete a ideologia dominante e conforta a sociedade que a

glorifica. Defende uma estética e uma moral em permanente e descompromissada revolução”. (Cf. BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. p. 24, 28).

²¹ Essa estética materialista teria seus fundamentos na obra de Graça Aranha, *A estética da vida*, que, segundo Guido, “propende para o materialismo e nega redondamente qualquer concepção espiritualista. [...] O materialismo grosseiro do século XIX, se teve a vantagem de libertar a humanidade do dogma e do terror de um Deus antropomorfo, também não deixou de trazer vários males. O pessimismo, o desalento, a melancolia, o desespero que se encontram na literatura contemporânea são resultado da horrível e torturante dúvida que as doutrinas de Comte, Buchner, Haeckel e tantos outros lançaram no espírito humano. O livro de Graça Aranha não consegue dissipar as dúvidas que atormentam a nova geração, desiludida com as teorias da ciência oficial e ansiosa de mais altos e mais puros ideais. A estética da vida é uma bela concepção, mas a mutilamos se tentamos separá-la de um ideal espiritualista. [...] Uma estética materialista terá que degenerar forçosamente no individualismo exagerado de Nietzsche e no pessimismo desesperador de Vargas Vila”. (Cf. GUIDO, Ângelo. *Ilusão: ensaio sobre a estética da vida*. Santos: Instituto Escolástica Rosa, 1922. p. 54-61).

Referências

- ANDRADE, M. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Depto. Cultural da Casa do Estudante, 1942.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- AVANCINI, J. A. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.
- BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v. 2.
- CARRAZZONI, André. Antropofagia literária, *Diário de Notícias*, p. 5, 3 jun. 1928a.
- _____. Atletismo contra antropofagismo. *Diário de Notícias*, p. 5, 14 jun. 1928b.
- CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes (1940-76)*. Porto Alegre: UFRGS; IEL, 1977.
- GUIDO, Ângelo. Arte moderna (Conferência). *Diário de Notícias*, p. 3, 6, 18 out. 1925.
- _____. *Ilusão: ? ensaio sobre a estética da vida*. Santos: Instituto Escolástica Rosa, 1922.
- _____. A inquietação do espírito moderno. *Diário de Notícias*, p. 10, 17 jun. 1928a.
- _____. A ilusão da cultura. *Diário de Notícias*, p. 12, 14 out. 1928b.
- _____. Regionalismo e literatura. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano II, n. 3, 8 fev. 1930.
- _____. O classicismo de Leopoldo Gotuzzo. *A Federação*, Porto Alegre, p. 3, 9 jun. 1933.
- _____. Salão da Escola de Artes. *Diário de Notícias*, p. 5, 12 dez. 1929.
- GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LEITE, Lígia C. M. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: IEB, 1972.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: KERN, Maria L. B.; BULHÕES, Maria A. (Org.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- MARTINS, M. H. *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000.
- OLIVEN Ruben. In: _____. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

Artigo recebido em julho de 2007. Aprovado em setembro de 2007.