

A PINTURA DE ÂNGELO GUIDO, OU QUANDO A PAISAGEM APRENDE A NARRAR

Tiago Lopes Schiffner

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar a obra *Clube do Comércio* (1941), de Ângelo Guido. O intuito é apresentar os pressupostos artísticos, os antecedentes e o contexto estético da tela. Para tanto, a articulação entre a leitura estilística e os meandros históricos norteiam a análise crítica.

Palavras-chave: *Clube do Comércio*. Ângelo Guido. Forma artística. Processo social.

THE PAINTING OF ÂNGELO GUIDO, OR WHEN THE LANDSCAPE LEARNS TO NARRATE.

Abstract: The objective of this article is to examine the work *Clube do Comércio* (1941), by Ângelo Guido. We intend to present the artistic assumptions, background and aesthetic context mobilized of the canvas. For this purpose, the articulation between stylistic reading and historical intricacies guides the critical analysis the critical analysis.

Keywords: *Clube do Comércio*. Ângelo Guido. Artistic form. Social process.



Figura 1. Ângelo Guido (1893-1969). *Clube do Comércio*, 1941, Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.

O ponto de vista não é construído de maneira despretensiosa nas telas de Ângelo Guido¹. O artista escolhe detalhadamente o ângulo das composições e, por vezes, o dramatiza – fazendo do espectador da paisagem um personagem nas suas criações. Em *A igreja de Viamão* (1934) (Figura 2), por exemplo, o enquadramento enfatiza a grandiosidade do templo religioso. A representação valoriza o lado direito da construção, e o primeiro ponto de fuga está colocado no fundo da imagem. Ela cresce

¹ Ângelo Guido nasceu em Cremona, na Itália, em 10 de outubro de 1893 e faleceu em Pelotas, em 9 de dezembro de 1969. Teve uma carreira plural, tendo sido professor, jornalista, pintor, historiador e crítico de arte, dentre outras atividades exercidas no ramo das artes visuais. No Brasil, começou sua carreira em São Paulo, porém, a partir de 1925, fixou-se em Porto Alegre..



de trás para frente, dando imponência à fachada. Por sua vez, o observador está imerso numa sombra, cuja extensão toma conta do primeiro plano. A penumbra se assemelha à produzida pela árvore plantada diante da catedral e protege o ilustre visitante da claridade intensa. Ele está um nível abaixo do santuário, e a disparidade aumenta a discrepância entre a minúscula testemunha e a suntuosa propriedade religiosa – ampliando ainda mais as dimensões do frontispício.



Figura 2. Ângelo Guido (1893-1969). *A igreja de Viamão*, 1934, Óleo sobre tela, 58 x 80 cm.
Fonte: Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre, RS.

Para ressaltar a fachada, as linhas do segundo ponto de fuga saem do topo da igreja e descem pelo lado esquerdo. O efeito materializa a diferença entre o mundano e o celestial, cuja expressão terrena está inscrita na edificação do século XVIII. O quadro formaliza a visão maravilhada de um fiel que admira a arquitetura sobre-humana. Ali o crente se vê profundamente diminuto diante do recinto divino, e a vista arrebatada pela crença empresta à corporeidade da igreja algo de transcendental.

Em *À margem do riacho* (1940) (Figura 3), Ângelo Guido escolhe um outro ponto de observação. O pintor está no mesmo patamar das casas humildes à beira do pequeno córrego. As moradias se expandem da esquerda para a direita e acompanham a linha reta do pequeno afluente. Acima do traçado retilíneo da beirada, surgem as sinuosidades verticais do casario construído com certo improviso. Com esmero e simplicidade, as habitações de madeira ou de alvenaria adquirem uma aparência sólida. A pintura ressalta a dignidade dos lares e os recria por meio de formas geométricas, antecipando a tônica de *Clube do Comércio* (1941) (Figura 1). Porém, diferentemente dessa obra, em *À margem do riacho*, não existem grandes desníveis sociais entre os desenhos dos imóveis. Todos estão nivelados socialmente, embora alguns sejam levemente mais altos. O ponto de vista mimetiza a realidade da região e está na mesma altura – não concebendo uma desigualdade entre o enfoque e os domicílios.



Figura 3. Ângelo Guido (1893-1969). *À margem do riacho*, 1940, Óleo sobre tela, 88,5 cm x 114,3 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.



O tratamento cuidadoso não desmerece a localidade. O colorido denota uma vida singela e é inspirado nas estampas das roupas penduradas nos pátios. As plantinhas deixadas sobre os muros tomam sol e também emprestam seus tons à pintura. O uso das pigmentações é minucioso: sem exagero, mas com variedade. As cores seguem o cromatismo de uma alegria contida. No bairro marginalizado, a falta de dinheiro constrange o bem-estar e os momentos de felicidade, mas não os apaga completamente.

Alguns alicerces à mostra e erguidos do chão denunciam uma verticalização empurrada pela intranquilidade do riacho. Ele parece calmo e dócil, mas pode ser tortuoso e destruidor durante as enchentes. Os moradores precisam lidar com as suas inconstâncias, subindo as suas residências. Assim, Guido escolhe uma paisagem tranquila, mas não esconde as circunstâncias da vida ali. Quase no centro da imagem, uma cerca de paus acompanha o gesto dos varais e é curvilínea como eles. A água não toma conta apenas da cerca mole, que esmorece diante da umidade do solo quase sempre encharcado. Ela também impregna as roupas quando no sol. Está presente nas pinceladas mais soltas e, por vezes, mais grossas. O traço da tinta mimetiza as marcas das infiltrações na madeira ou no reboco e dá relevo à umidade do solo barrento, que serve de quintal.

A pincelada visível não retira a nitidez, e as moradias só ficam disformes, quando mergulhadas na superfície do córrego terroso. Fora dele, surge uma visualidade liquefeita: com certa saliência, mas nítida. Dentro, a fatura é mais plana, mas a exatidão é perdida. A água confunde as cores e estica as formas. A convivência amistosa e contraditória entre as criações humanas e a natureza é uma das temáticas do quadro. E recebe – como vemos – um tratamento pictórico atento aos antagonismos e às dualidades.

Antes de irmos ao *Clube do Comércio*, precisamos ressaltar mais alguns detalhes em *À margem do riacho*. Um deles é o corte fotográfico da cena. Pedacos das casas são suprimidos dos dois lados da criação. Como numa foto, Guido constrói um enquadramento reduzido e lida com as incompletudes e as limitações deixadas por ele. A tecnologia atualiza o debate sobre a percepção da realidade, e os pintores modernos contribuem na reflexão sobre o tema. Segundo afirma Paulo Gomes, as telas de Guido trazem, nos anos 40:

[...] uma abordagem mais solta e luminosa da paisagem [...]. Seu apego às regras do bem-fazer não o impediu de aceitar e mesmo de estimular as inovações. Na sua obra pictórica, ele não só faz uma captação menos literal da realidade, como também se vale de uma representação mais plástica (Gomes, 2012, p. 45-46).

Não são apenas as realizações pictóricas que perseguem “uma captação menos literal da realidade” nesse período. No início do século XX, a história da fotografia “traduziu-se pela pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do referente” (Costa; Silva, 2004, p. 30). O perspectivismo racional e o caráter documental emprestado pela câmera são colocados em xeque. O trabalho do fotógrafo é redimensionado e se alinha às ambições modernistas, que “estetiizar[am] o ambiente social na medida em que alterar[am] a percepção do mundo, propondo o redimensionamento do cotidiano por meio da arte” (Costa; Silva, 2004, p. 30).

Nas obras do artista ítalo-brasileiro, a dramatização do ponto de vista exerce um papel semelhante na quebra do pressuposto racionalista, realista e neutro – mesmo quando o formalismo é mais rigoroso. Ele nos obriga a refletir sobre a demarcação da moldura e sobre as ausências criadas por ela. Devemos imaginar os elementos deixados de fora do enquadramento: a outra margem do riacho, uma árvore ou um prédio, a posição do sol e a do olhar. À semelhança do que John Berger escreve:

A única decisão que ele [o fotógrafo] pode tomar é sobre a escolha do momento a ser isolado. Mas é essa aparente limitação que dá à fotografia seu poder singular. *O que ela mostra invoca aquilo que não é mostrado* (Berger, 2021, p. 40, grifo do autor).

Guido ficcionaliza a falta, criando uma lente com o pincel. Ou seja, não oculta a parcialidade e os pontos cegos do fazer artístico.

Outro ponto interessante de *À margem do riacho* são as várias janelas abertas – as quais lembram as de *Clube do Comércio*. O pintor reinterpreta a paisagem sem a figura humana, mas atenta às aberturas, como se esperasse o surgimento repentino de alguém. Os olhos das moradias



se cruzam com os dele, e a pequena população é interpretada por meio de uma percepção sensível. As vestimentas, as dificuldades materiais e as flores decorativas nutrem as cores e os modelos pensados para a composição. As pessoas não estão no ambiente, mas os hábitos e a rotina delas apresentam nuances decisivas para a compreensão do bairro e para a análise da invenção de Guido. Como um convidado indiscreto, ele reelabora as minuciosas do cotidiano dos desconhecidos que admira e que parece querer encontrar a qualquer instante. Tal fato não é diferente em *Clube do Comércio*.

Em 1941, o pintor interpreta o cenário urbano com mais afastamento, uma vez que a magnitude arquitetônica dos prédios exige um maior distanciamento. Para apresentar a imponência das torres na paisagem, Ângelo Guido ocupa uma área próxima à Rua Riachuelo. Escolhe a região mais elevada do centro e, dali, enxerga os fundos do Clube do Comércio – destacando as alterações do horizonte. Conforme demonstrado, as telas anteriores apresentam uma atmosfera mais interiorana, com marcas de uma ambiência rural, religiosa e pacata. Agora, as transformações da capital exibem os primeiros sinais de modernização.

O Clube do Comércio é um marco no progresso e no crescimento da cidade. O edifício é concebido no estilo eclético com inspiração *art déco* e encomendado à empresa Dahne, Conceição e Cia., em 1937. Ele fica pronto em 1940 e atinge a estatura quase irreal de treze andares. Torna-se o mais alto da capital, consome uma fatia do horizonte e apaga parte da vista do rio. Mas não está sozinho. Ao seu lado, o Cine-Teatro Imperial preenche o céu com o espírito *art déco* e menos envergadura. Juntos formam um incipiente bloco de concreto. Bem à esquerda, um outro prédio desaparece abruptamente. Ele é menor e está mais isolado. Trata-se do Grande Hotel – edifício de seis andares, em estilo eclético, que é destruído em 1967, após um incêndio.

Diante da verticalização da cidade, Guido não escolhe o tratamento visual mais comum. Não ressalta a envergadura das construções, olhando-as de baixo para cima – como fez em *A igreja de Viamão*. Ele os admira pelos fundos. A imagem não está concentrada no prédio do título, e a perspectiva central converge as linhas para a metade do Cine-Teatro Imperial. É como se o horizonte antes ilimitado e infinito das representações renascentistas ou acadêmicas, agora, fosse tomado pelos seres

de concreto, os quais delimitam a paisagem e o alcance da visão. Eles sequestram a presença da natureza, delimitam a profundidade com suas paredes altas e planificam a visão.

O quadro assume uma maior verticalidade da esquerda para a direita. Persegue a linha diagonal que acompanha a elevação dos telhados mais distantes. Fica clara a estrutura de um trapézio. O início da reta transversal está no teto do Grande Hotel, e o ápice acaba no topo do Clube do Comércio. Todo o panorama está contido nesse quadrilátero. A luz é projetada pela direita, e a altura do Clube encobre as construções à sua volta. Além disso, a cobertura do arranha-céu possui um escalonamento – o que reforça a aparência pontiaguda.

O resultado da incidência do sol e das sobreposições entre os prédios, os sobrados e as casas é o surgimento de sombras em formato de triângulos. Elas apagam algumas frações das estruturas mais baixas, imprimindo uma nova coloração e outros matizes ao cenário. Os tons fechados se multiplicam e compõem uma gama de reiteraões. As estruturas geométricas criam um dinamismo nos telhados coloniais, repetindo-se com igual aparência, embora em lugares e com tamanhos diferentes. O conjunto se distingue pela uniformidade: os triângulos aparecem na face interna das paredes e são projetados sobre o vizinho. Enquanto, em *À margem do riacho*, predominavam as habitações em meia-água, aqui as coberturas antigas são bipartidas. Tal aspecto reforça a recorrência dos formatos triangulares – os quais se opõem aos retângulos dos edifícios. A pesquisadora Neiva Maria Fonseca Bohns comenta sobre a geometrização e defende que ela abriria um caminho para abstração, a qual Guido não teria levado adiante por motivações ideológicas.

[...] ela aparece um casario antigo, em lotes portugueses, condenados à destruição. A perspectiva do artista não era, no entanto, saudosista. Ele tratou as superfícies das paredes banhadas de luz, como planos de cor, num processo que poderia levá-lo, com um pouquinho mais de ousadia, a uma composição abstrata. Parece ter freado, por opção de cunho ideológico, seu impulso rumo a uma abstração geometrizada. Todos os elementos que poderiam conduzir sua obra à perda das referências nos dados da realidade estavam em gestação neste momento (Bohns, 2005, p. 173).



Quando investigamos com maior detalhe a pintura, percebemos que “os planos de cor” não são constantes. Como analisaremos mais à frente, há um uso mais aplainado dos pigmentos na representação dos prédios. No entanto, na composição dos imóveis do período colonial, permanece uma predominância do uso de camadas de tinta mais espessas. Nesse sentido, talvez Guido não estivesse a poucos passos de uma fatura abstrata, embora as formas geométricas sejam signos de uma modernidade sempre em vias de ocorrer, mas frequentemente marcada por interrupções no Brasil.

Não há demérito na resistência à adoção das modas estrangeiras, nem tampouco a criação de Guido se torna menor em relação a elas. Muito pelo contrário, a impossibilidade de dar tratamento plenamente moderno à realidade brasileira faz da pintura dele um material decisivo para o entendimento dos impasses vividos dentro e fora do campo estético. Como defendemos neste artigo, as telas do artista ítalo-brasileiro estão justamente lidando formalmente com as impossibilidades materiais de idealizar uma intervenção não figurativa ou vanguardista – segundo os padrões internacionais. Porto Alegre e as outras cidades em crescimento do Brasil vivem as contradições de um incipiente e desigual desenvolvimento. Nessa realidade, por exemplo, a carroça e o bonde convivem como meios de transporte indispensáveis para a população. Por isso, a questão não parece ser unicamente de uma discordância ideológica sobre tendências estilísticas. Mas se trata, antes, de uma impossibilidade histórico-material que não acometia apenas a produção analisada aqui. O mérito dela, aliás, está justamente em fornecer uma síntese consequente da contradição imposta e cotidiana.

É interessante perceber, ainda, como Guido usa de maneira muito diferente as sombras em *À margem do riacho* e em *Clube do Comércio*. À beira do curso d’água, o sol bate no mesmo sentido da continuidade dos lares, ou seja, pela esquerda. Tal aspecto imprime uma regularidade maior entre o claro e o escuro. Por isso, vemos poucos escurecimentos diagonais no horário escolhido, aparentemente, o meio de tarde. Já, no centro da capital, estamos diante do nascer do dia. A claridade forte bate na direção contrária à dos imóveis – o que enfatiza o desnível entre as propriedades.

Na região mais pobre, a unidade pictórica formaliza a comunhão entre o conjunto de moradores. A pouca sobreposição de manchas

entre as moradias suprime a noção de disputa por espaço. No centro da cidade, a história é outra. O embate por um lugar ao sol encarna a luta pela sobrevivência, marcada por discrepâncias sociais mais gritantes. O desnivelamento não acontece apenas entre o prédio moderno e os sobrados ou entre ele e as casas. Também há diferenças próprias à convivência das construções menores, embora a ideia de superioridade seja menos expressiva. Entre os de baixo, a rivalidade econômica e por *status* é bem menos ruidosa.

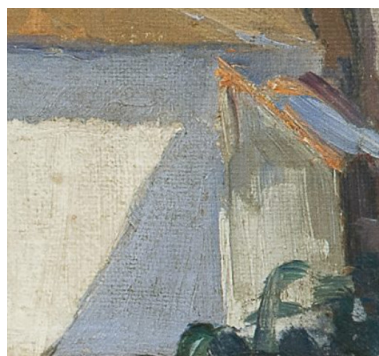
A contraposição não ocorre, entretanto, apenas entre classes sociais distintas. O centro também é atravessado pela contradição entre o passado e o futuro – conforme já assinalamos. Num dos cantos, o corte fotográfico enquadra o Grande Hotel e, no outro, exhibe a borda de um balcão em feitiço eclético-historicista. Os projetos arquitetônicos cada vez mais perpendiculares passam a redefinir a zona urbana antiga.

Nessa disputa, Ângelo Guido ocupa uma posição bastante interessante. Ele gira o eixo da cena para a direita e reduz a paisagem com a contorção do ponto de vista. Fica de costas para a Praça da Matriz e para o Theatro São Pedro e contempla os atuais investimentos da civilização pelo avesso. Encontra-se justamente entre o passado tradicional e o presente promissor. Assim, não celebra cegamente o novo, subserviente aos avanços, mas também não é nostálgico quanto às marcas e às glórias do passado. Ocupa uma zona limítrofe e mantém uma criticidade diante da dualidade. Analisa os ícones da atualidade com isenção e os percebe na sua totalidade, ao mesmo tempo em que não renega completamente os modelos tidos como superados. Tal atitude, cabe ressaltar, aparece nas suas palavras como crítico de arte. No entanto, o interessante é discernir o rendimento dessa postura como elemento estruturante das decisões quanto ao ponto de vista adotado em *Clube do Comércio*.

Os dois tempos também podem ser vistos na pincelada. De um lado, uma textura mais empastada escorre morosamente das telhas e do reboco de barro (Figuras 4 e 5). Do outro, o revestimento dos edifícios é mais limpo e achatado, sendo menos visível. A tessitura do pano da tela fica mais aparente nessa área, pois a aplicação da tinta é claramente mais lisa (Figuras 6 e 7). Além disso, os matizes dessa extremidade são mais uniformes, quando comparados à aparência dos telhados e dos revestimentos coloniais. As casas coladas umas às outras trazem a



ideia de acúmulo visual e temporal – o qual está presente na construção da cor, mais sobreposta, mais perceptível nas camadas que compõem o acabamento dos sobrados e das residências. Para além das edificações, a claridade do céu possui algo da extrema exuberância imaterial, ao mesmo tempo em que carrega algo de uma lucidez radical, ligada a uma certa racionalidade fundamental e ofuscante.



Figuras 4 e 5. Ângelo Guido (1893-1969). *Clube do Comércio* (detalhe), 1941, Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.



Figuras 6 e 7. Ângelo Guido (1893-1969). *Clube do Comércio* (detalhe), 1941, Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.

Ângelo Guido dá um tratamento diferente para os artefatos de matriz histórica e para as inovações da atualidade. Ele dá concretude pictórica à razão e ao pensamento planejado empregado na arquitetura, ao mesmo tempo que recria o peso e a rusticidade do antigo. Os detalhes revelam como o pintor fez arte com as ambiguidades de sua época.

Agora retornemos mais uma vez à comparação entre a paisagem periférica de *À margem do riacho* e a ambiência urbana de *Clube do Comércio*. As duas evidenciam as decorrências do aumento populacional. Dentro dele, um segmento da sociedade é entregue à própria sorte e se une para sobreviver longe do florescimento da prosperidade. Já, na região prestigiada, o crescimento da população se projeta em conjuntos imobiliários cada vez mais vertiginosos, em que – paradoxalmente – poucas pessoas passam a residir.

Um belíssimo retrato dessa situação está ficcionalizado em *O resto é silêncio*, de Erico Verissimo, lançado em 1943. Publicado dois anos após *Clube do Comércio*, o romance aborda a solidão e a desesperança num ambiente de euforia diante das conquistas trazidas com o desenvolvimento urbano. Num edifício de quatorze andares, nos arredores da Praça da Alfândega, Ximeno Lustosa, um desembargador aposentado, mora sozinho num apartamento imenso. Ele é um dos personagens a presenciar o suicídio de uma jovem, que cai de um outro arranha-céu. Erico ilumina os impasses e as desigualdades num contexto favorável somente para alguns. Como Guido, não se entrega aos encantos da incipiente metropolização e discute os efeitos colaterais dela.

Nas pinturas de Guido, as consequências nefastas dos espigões aparecem na vegetação. A tranquilidade verdejante e aberta de *À margem do riacho* se torna mais seca e claustrofóbica em *Clube do Comércio*. De um lado, há uma preponderância da atmosfera natural, e as pessoas precisam se adaptar a ela. Do outro, a produção da racionalidade consome a espontaneidade orgânica. Ela é subjugada por uma vontade desenvolvimentista, sendo condenada à morte. Algumas árvores aparecem esporadicamente, mas são pequenas comparadas ao entorno. Conseguem alcançar com esforço a estatura das construções e nascem em intervalos minúsculos. Elas mantêm a cabeça acima do breu a duras penas, prestes a serem afogadas pelas paredes.



Próximos ao espectador, os galhos secos tragados pela fina escuridão dão mostras do sofrimento dos arbustos em meio ao clima de empilhamento. Para escapar ao infortúnio, as folhagens precisam se alongar. A concorrência fototrópica da vegetação resume a lógica predatória da paisagem – na qual a convivência harmônica é apenas aparente. A luz privilegia os planejamentos mais íngremes, assim como as plantas mais esguias se beneficiam dela e se tornam mais verdes. As extremidades retorcidas e mortas são postas diante da nossa cara e corporificam as reações adversas do progresso. Os resquícios de matéria viva convivem com dificuldade entre moradas antigas – as quais são solapadas por empreendimentos mais arrojados. O quadro claramente prefigura uma ordenação das etapas de um desenvolvimento. As árvores à beira da moldura são engolidas por um casario colonial logo à frente. Mais ao longe, tudo sucumbe à magnitude das colunas em multiplicação. A cidade confunde o inerte com o animado, o vivo com o tecnológico, num construto que ambiciona o racional.

[...] chegamos novamente ao mesmo sabor agridoce, àquele caráter duplo na percepção da modernidade: o fascínio com a majestosidade do enorme volume de linhas retas, afinal é ele que rege e dá a ossatura da firme composição geométrica; e a melancólica presença dessas árvores, comprimidas pelas construções e que, mesmo estando no primeiro plano, perdem sua altivez por serem encobertas pela sombra projetada das construções modernas (Marcon, 2017, p. 184).

Em *Clube do Comércio*, o ângulo de visão está protegido do sol – o que lembra a solução artística de *A Igreja de Viamão*. Agora, porém, a sombra talvez não venha de uma árvore, mas de um prédio.

Por fim, as janelinhas de diversos tamanhos são contrapostas pela invariabilidade do molde das aberturas dos edifícios. Elas estão descerradas na região da praça, indicando o início do dia e da jornada de trabalho. Um trecho da cidade desperta cedo, e a rotina está conflagrada com seus encontros, atividades, contatos. Em contrapartida, o primeiro plano permanece adormecido. O movimento é mais lento e compassado, e as aberturas permanecem fechadas.

Assistimos ao amanhecer num contexto privado. A face pública do dia a dia não está disponível. Há uma escolha pela representação do lado íntimo da realidade: o menos evidente, o mais particular. A perspectiva dos fundos adquire algo de secreto e de sorrateiro. O espectador está oculto: imerso em meio a obstáculos que preservam a sua identidade. Ao invés do lugar *flâneur*, que se alimenta da intimidade no passeio público, a escolha é pelo isolamento e pela distância. Adota-se uma postura reservada e oposta à lógica apregoada por Charles Baudelaire.

Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (Baudelaire, 1996, p. 20-21).

Talvez a cidade tenha crescido demais para uma pesquisa desabrida da vida alheia, e a tranquilidade sigilosa seja uma necessidade agora. O panorama da sociedade passaria a exigir certo comedimento e plausibilidade. Enquanto, na França do século XIX, a rua aparece como elemento de apresentação das subjetividades, em vias de adquirirem a forma de uma mercadoria entre tantas outras, aqui ela permanece como uma personagem relativamente jovem – a qual pode constranger a espontaneidade. O gesto de Guido prefigura uma atitude de cautela diante da ebulição dos vaivéns. Em 1924, João Fahrion já havia enfrentado a temática em *Praça da Alfândega* (Figura 8) e deu uma interpretação bem diferente para efervescência porto-alegrense. Conforme examina Daiane Marcon:

[...] em “Praça da Alfândega” o espectador emula o flâneur, é apenas mais um em meio à multidão. As pessoas pintadas circulando pela rua anônimas, a vida pública, é o que diferencia definitivamente esta obra de Fahrion de seus contemporâneos: elas vêm e vão de todos os lados para todos os lados, surgem de fora da moldura ou se encaminham para fora, não há um foco para essa movimentação, a pintura não busca impor uma ordenação, são como as multidões da cidade que se formam



espontaneamente e não têm um rumo específico, mas os indivíduos possuem, cada um, seu trajeto e se mantêm fechados em si mesmos (Marcon, 2017, n. p.).

Embora a percepção da cena esteja um pouco elevada em relação à calçada, sem dúvida, há um compenetrado fascínio pela liberdade e pelo comportamento alheio. Aqui quem assiste ao balé dos transeantes não se constringe com a intromissão, tida como banal.



Figura 8. João Fahrion (1898-1970). *Praça da Alfândega*, 1924, Óleo sobre tela, 73cm x 60cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.

Os dois tratamentos da Praça da Alfândega – empregados por Fahrion e por Guido – carregam uma herança da ambivalência brasileira diante de certas repercussões do progresso e da urbanização. Eles podem ser celebrados ou despertarem receios e estranhamentos. Não podemos esquecer que, em 1941, a ensolarada manhã de Porto Alegre contrasta, por exemplo, com um arsenal de bombas despejadas no continente da suposta civilidade mundial. Em meio ao caos imposto pela racionalidade calculista, é razoável a reticência diante das ideias e dos modelos importados. A sociabilidade brasileira é outra e, por isso, responde de maneira diferente e ambígua aos pressupostos não consolidados ou estrangeiros. Para alguns, a comunhão entre a modernidade vinda de barco e o atraso autóctone é um dos emblemas da nossa identidade nacional. No entanto, a contradição vem acompanhada frequentemente por um rol de arbitrariedades, sendo comuns as relativizações das normas essenciais para uma realidade verdadeiramente livre e igualitária.

Guido não faz apenas crítica, mas também arte com as questões espinhosas mencionadas, deixando de lado os devaneios falsos. Em *Clube do Comércio*, os impasses entre a expectativa e o real viram componentes da forma artística. Definem as escolhas de enquadramento: intencionalmente limitado, assim como a realidade e as concepções artísticas. Eles se presentificam no ponto de vista: reservado e reflexivo, mas atento às alterações do contexto intelectual (arquitetônico) e urbano. Além disso, conduzem as escolhas representativas: a pincelada mais encorpada em contraste com a criação de uma superfície mais plana e uniforme. E, desse modo, *Clube do Comércio* é um exemplar fundamental para que entendamos mais das contradições pelas quais passa o Brasil e, mais especificamente, Porto Alegre nessa época.



REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Tradução: Sueli Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, John. Para entender uma fotografia. In: BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Org. Geoff Dyer. Tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável**: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Iceia B.; BULHÕES, Maria Amélia; GOMES, Paulo. **100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS**: três ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

MARCON, Daiane. Cidade moderna desvelada: a pintura de paisagem urbana em Porto Alegre (1920-1945). **XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP**, 2017. p. 177-188. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Daiane%20Marcon.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MARCON, Daiane. “Praça da Alfândega” (1924): retratando o alvorecer da Porto Alegre moderna. **Anais do IV EPHIS - Encontro de Pesquisas Históricas**. 2017. s/p. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre//anais/ephis/assets/edicoes/2017/arquivos/38.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

RAMOS, Paula. **Artistas ilustradores**: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

Tiago Lopes Schiffner (1987) é doutor em Estudos Literários pelo PPG-Letras da UFRGS. Integra o grupo de pesquisa *Literatura brasileira em dinâmica desigual e combinada*, junto ao Instituto de Letras da UFRGS. Hoje, cursa História da Arte na mesma universidade mencionada.

Email: tiago_roll@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3848-0137>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4227775805958612>

Artigo recebido em 09.08.2024 e aceito em 10.10.2024.

