

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

CECILIA LOUREIRO

O “BLUFF” ARTÍSTICO:

1º SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL (1942)

Porto Alegre, 2024

CIP - Catalogação na Publicação

Loureiro, Cecilia
O "bluff" artístico: 1º Salão Moderno de Artes
Plásticas do Rio Grande do Sul / Cecilia Loureiro. --
2024.
62 f.
Orientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2024.

1. 1º Salão Moderno de Artes Plásticas (Porto
Alegre, 1942). 2. Crítica de arte no Brasil. 3.
História da arte no Rio Grande do Sul. I. de
Figueiredo, Joana Bosak, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CECILIA LOUREIRO

O “BLUFF ARTÍSTICO”:

1º SALÃO MODERNO DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL (1942)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e final para obtenção do título de Bacharela em História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo
(DAV/IA/UFRGS)

Banca examinadora

Profa. Dra. Bruna Wulff Fetter (DAV/IA/UFRGS)
Profa. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns (CA/UFPel)

Porto Alegre, 2024

AGRADECIMENTOS

À minha avó Elenita, a quem devo tudo. Aos meus pais, Patrícia e Fábio, por todo amor. Ao meu namorado, Matheus, pelo romance e pela casa. Às minhas amigas Amanda Sokolovsky, Juliana Corrêa, Laura Horst, Beatriz Martini e Rafaela Zwierzynski pelas leituras. Aos meu melhor amigo Ila Axelrod. À Rede Latino Americana de Estudantes de História da Arte. Às bibliotecárias do Instituto de Artes, pelas conversas entre o empréstimo de um livro e outro. À equipe do MuseCom. Aos meus professores da graduação, Paulo Gomes, Alexandre dos Santos e Eduardo Veras, que contribuíram muito para minha formação. À minha querida orientadora, Joana Bosak, pelo carinho, e à banca, Bruna Fetter e Neiva Bohns, pela atenção e pelo interesse neste tema de pesquisa.

RESUMO

O 1º *Salão Moderno de Artes Plásticas* do Rio Grande do Sul inaugurou em 3 de janeiro de 1942 na Casa da Cama Patente, em Porto Alegre. A mostra terminou em 6 de janeiro, e um manifesto assinado pelos organizadores, Osvaldo Goidanich (1917—1995), Guido Mondin Filho (1912—2000), Edgar Koetz (1914—1969), e João Faria Viana (1905—1975), foi lido durante a solenidade de encerramento, um jantar em que se reuniram críticos de arte, jornalistas e os próprios artistas da mostra. O manifesto demonstra que a exposição foi um blefe dos artistas, de acordo com a documentação nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*. A falsa exposição de artes plásticas reuniu 48 obras improvisadas, disfarçadas de arte moderna, buscando nomear o Modernismo como uma armação e desmoralizá-lo para o público riograndense. A presente monografia pretende retomar a história do Salão, a partir de revisão das críticas de arte em jornais (1942) e da historiografia local, além de analisar a recusa inicial do Modernismo no Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: História da Arte no Brasil; Crítica de Arte no Brasil; Arte no Rio Grande do Sul; I Salão Moderno de Artes Plásticas (Porto Alegre, 1942); Modernismo Brasileiro.

ABSTRACT

The first *Modern Salon of Plastic Arts* in Rio Grande do Sul opened on January 3rd of 1942, at Casa da Cama Patente, in Porto Alegre. The exhibition ended on January 6th, and a manifesto signed by the organizers, Osvaldo Goidanich (1917—1995), Guido Mondin Filho (1912—2000), Edgar Koetz (1914—1969) and João Faria Viana (1905—1975), was read during the closing ceremony, a dinner where art critics, journalists, and the exhibition's artists themselves gathered. The read manifesto demonstrates that the exhibition was a bluff by the artists according to the documentation from the newspapers *Correio do Povo* and *Diário de Notícias*. The false plastic arts exhibition gathered 48 improvised works, disguised as modern art to name Modernism as a framework and demoralize it to the public. This monograph intends to revisit the history of the Salon, based on a review of its art criticism in newspapers (1942) and local historiography, as well as analyzing the initial refusal of Modernism in Rio Grande do Sul.

Keywords: Brazilian Art History; Art Criticism in Brazil; Art in Rio Grande do Sul; I Salão Moderno de Artes Plásticas (Porto Alegre, 1942); Brazilian Modernism.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AHIA/UFRGS	Arquivo Histórico do Instituto de Artes
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
BNDigital	Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
IBA	Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 —	Recorte digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 7 de janeiro de 1942: Artistas organizadores e expositores do 1º <i>Salão de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul</i> e detalhes das obras17
Figura 2 —	Recorte digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 3 de janeiro de 194218
Figura 3 —	Recorte digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 4 de janeiro de 1942. Crítica de Ernesto Cros Valdez19
Figura 4 —	Recorte digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 7 de janeiro de 194227
Figura 5 —	Recorte digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 3 de janeiro de 1942.....49
Figura 6 —	Trecho digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 7 de janeiro de 194250
Figura 7 —	Trecho digitalizado do jornal <i>Correio do Povo</i> , 4 de janeiro de 194251
Figura 8 —	Recorte digitalizado do jornal <i>Diário de Notícias</i> , 6 de janeiro de 1942. Manifesto de Encerramento do 1º <i>Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul</i>52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O PERFIL DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO 1º SALÃO MODERNO DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL (1942):	17
2. AS PRIMEIRAS CONTRIBUIÇÕES HISTORIOGRÁFICAS NO RIO GRANDE DO SUL E A GÊNESE DO 1º SALÃO MODERNO.....	34
2. 1. “L’ESTADO NOVO ET L’ART PICTURAL AU RIO GRANDE DO SUL”: MARIA LÚCIA BASTOS KERN (1981)	34
2. 2. “O ESPETÁCULO DA LEGITIMIDADE”: FLÁVIO KRAWCZYK (1997):.....	38
3. MODERNIDADES AMBÍGUAS.....	40
3. 1. “SANTO DE CASA NÃO FAZ MILAGRE”: NEIVA BOHNS (2005):.....	40
3. 2. “O MANIFESTO DE ENCERRAMENTO DO 1º SALÃO MODERNO DO RIO GRANDE DO SUL”: ÚRSULA ROSA DA SILV (2017)	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
ANEXO I	50
ANEXO II	51
BIBLIOGRAFIA	56

INTRODUÇÃO

O quadro artístico de Porto Alegre nos primeiros anos da década de 1940 foi perturbado em decorrência do movimento Modernista¹ em São Paulo e no Rio de Janeiro. Apesar de traços de uma modernidade social e literária aparecerem desde a década de 1920, Maria Lúcia Bastos Kern (1985) considera que a modernidade só chegou às artes plásticas do Rio Grande do Sul depois de 1940. Antes disso, ainda não tinha se pronunciado em Porto Alegre nenhum evento que pretendesse se associar à cultura dita nacional².

Em 1938, um grupo de artistas locais (Nelson Boeira Faedrich (1912–1994), Guido Mondin Filho (1912–2000), Osvaldo Goidanich (1917–1995), Gastão Hofstetter (1917–1986), Honório Nardim, Edgar Koetz (1914–1969), Mário Mônaco, João Mottini (1923–1990), Carlos Alberto Petrucci (1919–2012), Vasco Prado (1914–1998), Carlos Scliar (1920–2001), Edla Silva, e João Faria Viana (1905–1975)) fundaria a Associação³ de Artistas Plásticos Francisco Lisboa (em homenagem a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho⁴, (1738–1814), sem sede ainda, para reunir pintores e escultores do Rio Grande do Sul, para lutarem “contra a apatia e a rotina” (*apud*, SCARINCI, 1982, p. 62). Sem dúvida, a “apatia e rotina”

¹ Conceitualmente entenderemos nesta pesquisa o Modernismo com “M” maiúsculo como a corrente artística de vanguarda desenvolvida em sociedades de países com verdadeiro crescimento industrial, do século XIX à metade do século XX. De acordo com A. B. Oliva (1939—), esta arte de vanguarda tem uma “práxis nunca repetitiva” (*apud* BASBAUM, 2001, p. 303), porque o trabalho responde sempre a uma demanda futura. No Brasil, o Modernismo aparece em São Paulo. Para certos autores, o Modernismo de São Paulo era uma importação da Europa, pelo anseio de adesão ao cosmopolitismo internacional (BOHNS, 2005) e ao dandismo (AMARAL, 2012). O ensaísta Mário de Andrade (1893–1945), era lúcido em relação a esta importação, e escreve em 1928: “Nós brasileiros, temos um dilúvio de motivos assim p’ras nossas decorações, café, milho, borboletas, cobras, etc. No entanto, empregamos acanto, louro, óvulos, cabeças de carneiro e outras macaquices que só têm de nacional serem macaqueações.” (*apud* AMARAL, 2012, p. 17). O intelectual Blaise Cendrars (1887–1961), concluiu que o modernismo brasileiro não passara de um “conchavo literário de pouco resultado duradouro” (*apud* CARDOSO, 2022, p.30).

² Carlos Guilherme Mota discutiu o tema em tese defendida na Universidade de São Paulo, em 1975, mostrando que o conceito geralmente está hipostasiado sem a necessária discussão crítica, em termos bastante genéricos como ‘cultura brasileira’, ‘cultura nacional’, ou formulações carregadas de ideologia, como ‘espírito nacional’.

³ Houve um rumor na época de que o jornalista Ernesto Pellanda sob comando do crítico Ângelo Guido, havia chamado os associados da Francisco Lisboa de “aleijadinhos em desenho” (KERN, 1981; SCARINCI, 1982). Elmira Pellanda em entrevista concedida a Flávio Krawczyk (1997), salienta que os artistas da Associação aceitaram o apelido.

⁴ Antônio Francisco Lisboa (1738–1814), conhecido como Aleijadinho, foi um escultor, entalhador e arquiteto do período colonial brasileiro. Filho de Manuel Francisco Lisboa, respeitado mestre de obras e arquiteto português, e de sua escravizada africana Isabel, Aleijadinho nasceu e construiu toda sua obra plástica em Minas Gerais.

era o academismo⁵ do Instituto de Belas Artes (IBA), que descontentava os artistas mais jovens há alguns anos, como mostra na carta publicada no Jornal *Bellas Artes* do Rio de Janeiro, de maio – junho de 1936, em que Guido Mondin Filho declara acerca do marasmo do Instituto:

“[...] em Porto Alegre vivemos num ambiente infenso à pintura. [...] Temos uma Escola de Bellas Artes fria e triste. [...] As exposições dos alunos que a freqüentam, tão espaçadas, [...] são visitadas... por ninguém [...] Nós fazemos a pintura para nós mesmos, e nós somos os críticos [...] já fizemos uma exposição coletiva, à qual os críticos não vieram [...]” (*apud* SCARINCI, 1982, p. 61).

O Instituto costumava rejeitar medidas modernizantes em virtude do perigo de desintegração do mesmo (BOHNS, 2005). Na data que a fundaram, os artistas propunham maior liberdade de criação e de pesquisa estética. Vários destes artistas associados à Francisco Lisboa tinham dificuldade de se tornarem conhecidos pela crítica e pelo público do Rio Grande do Sul (KERN, 1981). Até 1943, nenhum artista associado a ela havia feito uma exposição individual em Porto Alegre⁶.

A Associação organizou seu 1º Salão de Artes Plásticas ainda em 1938 e dois outros Salões em 1940. Em geral, ela não fazia restrições na seleção dos trabalhos apresentados para exposição. O 1º Salão da Associação aconteceu como um *Salão dos Recusados*⁷, já que apenas onze associados participaram dele (SILVA, 2017)⁸. Em 1939, o IBA é desanexado da Universidade de Porto Alegre sob a falta de reconhecimento oficial. No mesmo ano, inaugura seu *1º Salão de Belas*

⁵ O academismo é entendido pela maioria dos historiadores da arte simpáticos ao modernismo como a tradição plástica de representação disseminada no Brasil a partir da vinda da Missão Francesa ao Rio de Janeiro (1816) e a fundação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Entretanto, para Etienne Souriau (1892—1979), academismo “pertence ou concerne a uma academia”. Para ele, uma obra acadêmica é “muito respeitosa às regras estabelecidas” pela tal academia (SOURIAU, 1990, p. 13). Já Ruben Navarra (1917—1955) define a arte acadêmica como uma arte tradicionalmente figurativa, limitada dentro de convenções invioláveis de forma (SILVA, 2017). Bohns (2005) relata um fracasso na implementação do academismo no Rio Grande do Sul.

⁶ João Faria Viana expôs em agosto de 1943 na Casa de Molduras de Porto Alegre.

⁷ O *Salão dos Recusados* foi uma exposição paralela ao *Salão de Paris* de 1863. Mais de cinco mil obras foram apresentadas ao Júri Oficial; destas, apenas duas mil não foram recusadas. O Imperador Napoleão Bonaparte III, pressionado pelos artistas recusados no Salão, acaba anunciando um Salão dos Recusados, aberto duas semanas após a abertura da mostra oficial com as obras de arte então recusadas pelo Júri.

⁸ O Salão recebeu uma pequena nota, acompanhada de uma fotografia, na *Revista do Globo*, como registro informativo (SILVA, 2017).

*Artes do Rio Grande do Sul*⁹, nos moldes do Salão Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. O 1º Salão do IBA correspondeu também à uma resposta ao 1º Salão da Associação e aos 50 anos da Proclamação da República.

Para o 2º Salão do Instituto de Belas Artes, que comemorava o bicentenário de Porto Alegre, de 1940, mesmo ano do 3º Salão da Associação, compareceram importantes artistas modernistas de São Paulo, como o poeta e ensaísta Oswald de Andrade (1890–1954), que foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, os pintores Aldo Bonadei (1906–1974), Flávio de Carvalho (1899–1973), Clóvis Graciano (1907–1988), Fulvio Pennacchi (1905–1992), Francisco Rebolo (1902–1980), Alfredo Volpi (1896–1988), a pintora Lucy Citti Ferreira (1911–2008), o gravador Lívio Abramo (1903–1993) e os escultores Bruno Giorgi (1905–1993) e Joaquim Lopes Figueira (1904–1943). Teve um caráter internacional, por contar com a presença de representantes da Sociedade Argentina de Artistas Plásticos e do Grupo de Artistas Plásticos Paul Cézanne, de Montevideú. Dos modernistas que expuseram, nenhum foi premiado, embora Clóvis Graciano tenha recebido menções honrosas (BOHNS, 2005). O Salão ainda incorporou para seu acervo a gravura *Aleijadinho* de João Faria Viana, membro da Associação, visando a aproximação das duas instituições.

Um dos critérios de premiação do 2º Salão do IBA que revela o vínculo com o reconhecimento nacional é: “segundo resolução prévia do júri, não foram concedidos a nenhum expositor prêmios inferiores a outros porventura já obtidos nos Salões Nacionais de Belas Artes” (*apud* SILVA, 2017, p. 8). O Salão Nacional de Belas Artes fora recém desdobrado em duas seções, no ano de 1940: a de Belas Artes e a Moderna.

Carlos Scliar, artista de Santa Maria, primeiro secretário da Associação e um declarado modernista¹⁰ foi quem articulou a vinda dos paulistas à Porto Alegre¹¹,

⁹ Getúlio Vargas financiou a passagem aérea dos artistas representantes de outros estados e o transporte de suas obras. Dos 85 expositores, apenas 22 eram do Rio Grande do Sul. A maioria dos artistas era do Rio de Janeiro (SILVA, 2017).

¹⁰ Conceitualmente entenderemos nesta pesquisa o modernismo com “m” minúsculo como parte da ideia de que em diferentes lócus, o modernismo assumia outras especificidades locais. Embora Scliar se declare (KRAWCZYK, 1997) Modernista, ele é lido pelos historiadores locais (SCARINCI, 1982; KRAWCZYK, 1997) como pertencente à primeira geração de modernistas do Rio Grande do Sul. Quanto mais se comparam os modernismos nacionais e regionais, menos convincente se torna o argumento a favor de um entendimento único do que é o Modernismo (CARDOSO, 2022).

¹¹ Carlos Scliar residiu em São Paulo a partir de 1940, e integrou o grupo Modernista moderado *Família Artística Paulista*, liderado por Paulo Rossi Osir e Waldemar da Costa. Embora contribuíssem à tendência Modernista, o grupo não tinha a intenção de romper com a tradição artística.

como parte de uma exposição de arte Modernista que ele vinha organizando, e que integrou o 2º Salão de Belas Artes de Porto Alegre como uma seção especial. Para ele, seria preciso “formar desde já um grupo aqui para que se dê um caráter mais nítido ao movimento da arte nacional” (*apud*, SCARINCI, 1982, p. 65), tomando o conhecimento da arte moderna de São Paulo, já que Oswald de Andrade preparava uma 2ª Semana de Arte Moderna para 1942, e “toda uma geração de novos artistas está se beneficiando dos ótimos resultados da Semana de Arte Moderna que se realizou em São Paulo, em 1922”.

Os membros da Associação Francisco Lisboa, em sua maioria, ainda não eram formados. As exposições anteriores aos Salões da Associação eram de alunos e professores do Instituto, nas quais o júri de premiação eram os próprios professores (KRAWCZYK, 1997) e, a partir da Associação, as exposições passaram a ser de artistas que sequer estavam matriculados nele, e que faziam parte do júri de premiação também, estabelecendo, assim, um atrito entre as instituições.

Quase ninguém se ocupou do estudo das artes plásticas rio-grandenses do século XX como o crítico de arte Ângelo Guido (1893–1969), radicado no Rio Grande do Sul desde 1928 e contratado pelo jornal *Diário de Notícias* no mesmo ano, fundando a crítica de arte profissional no sul do país (GUERRA, 2023). Guido esteve em Porto Alegre pela primeira vez em outubro de 1925 para sua conferência intitulada “Arte Moderna” no Clube Jocotó, um mês depois da conferência do poeta e ensaísta Guilherme de Almeida (1890–1969)¹², também acerca do Modernismo.

Em artigo publicado no Jornal em 1939, fazendo um balanço da temporada cultural de Porto Alegre, recém retornado à crítica de arte¹³, Guido rememoraría o 1º *Salão de Outono* (1925), a exposição do *Centenário Farroupilha* (1935), a qual fora organizada por ele, o 1º *Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul* (1939), do qual fez parte do júri, e não aludiu ao 1º *Salão de Artes Plásticas da Associação*

¹² Guilherme de Almeida (1890–1969), foi um advogado, jornalista, dramaturgo, poeta e ensaísta brasileiro. Nascido em São Paulo, iniciou sua carreira literária em 1916 com a publicação de peças teatrais em francês, em parceria com Oswald de Andrade, de grande influência parnasiana e simbolista. Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna, e funda com Oswald de Andrade, Mário de Andrade (1893–1945), Sérgio Milliet (1898–1966) e outros artistas da época a moderna *Revista Klaxon*. Escreveu em 1925 a conferência intitulada “Revelação do Brasil pela Poesia Moderna”, apresentada em Porto Alegre, Recife e Fortaleza como parte das viagens dos modernistas pelo Brasil para a difusão do movimento. Nela, ele próprio se declara um Modernista (SILVA, 2017).

¹³ Em 1938, Guido é convidado a restaurar a Pinacoteca Estadual e as obras da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, o que o afasta temporariamente dos jornais.

Francisco Lisboa. O descaso do crítico parece a Carlos Scliar “prejudicial ao desenvolvimento artístico no Rio Grande do Sul” (*apud* SCARINCI, 1982, p. 67). Guido consideraria os Salões da Associação somente em 1941 (KRAWCZYK, 1997).

Com esse atraso, os artistas da Francisco Lisboa sugeriram ao então jornalista do *Correio do Povo*, Aldo Obino, em 1940, que começasse a escrever mais críticas de arte, a fim de contestar a posição da crítica de arte local daquele momento (KERN, 1981), que estava completamente direcionada ao IBA. Foi solicitado ainda ao crítico que atacasse Guido, coisa que ele não acatou (KRAWCZYK, 1997). Religioso, Obino foi um dos fundadores da Associação de Professores Católicos do Estado e da Revista Estudos (1940) da entidade (KERN, 2002).

Os Salões em Porto Alegre não são como a exposição de Anita Malfatti (1917) nem tampouco com a Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo. Porto Alegre, na verdade, é mais próxima de núcleos mais conservadores como a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro.

A crítica de arte dos Salões do Rio Grande do Sul revela a contundência da unanimidade academista da literatura sobre arte no campo local. O crítico de arte Walter Zanini (1925—2013) afirma que a crítica de arte no Brasil, de maneira geral, nas décadas de 1930 e 40, estava comprometida com a arte moderna, embora houvesse nomes hostis às tendências modernas, como Flexa Ribeiro (1884—1971) e Carlos Rubens no Rio de Janeiro, Aníbal Matos (1886—1969), em Minas Gerais, e Ângelo Guido no Rio Grande do Sul (ZANINI, 1991). Entretanto, Kern considera que Guido tinha ideias “mais [...] atualizadas em relação às dos outros críticos de arte” (KERN, 1981, p. 80) de Porto Alegre, o que faz sentido levando em conta que o crítico era paulista, amigo próximo dos escritores organizadores da Semana de 1922 e consolidado na crítica de arte profissional desde 1914, em Santos. Os outros críticos locais, não especializados, notaram apenas a estética naturalista nos Salões de Porto Alegre (KERN, 1992). Guido também foi o primeiro crítico a notar a resistência ao Modernismo dentre os pintores rio-grandenses (CESAR, 1957).

O ensaísta Manoelito de Ornellas¹⁴ (1903—1969), funcionário do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) — órgão de censura do Estado Novo de Getúlio Vargas —, saudou Scliar em 1941, recém retornado à Porto Alegre da Bahia, pela medalha de prata em pintura que recebera na Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1940, e pela participação em uma exposição de arte brasileira em Nova York¹⁵. Esta homenagem induziu alguns artistas locais (João Braga, Luiz Corona, Olavo Dutra, Jean Jacques Fridolin, Guido Mondin Filho (1912—2000), Vitorio Gheno (1923—), Osvaldo Goidanich (1917—1995), Hilda Goltz (1908—2009), Edgar Koetz (1914—1969), Paulo Koetz, Konov, Ana de Lourdes, João Mottini (1923—1990), Honório Nardim, Martim Obermeyer, Carlos Alberto Petrucci (1919—2012), José H. dos Santos, Jaime Tongel, João Faria Viana (1905—1975) e W. Wickert) a organizarem o 1º *Salão Moderno de Artes Plásticas*, que ocorreria em 3 janeiro de 1942, na Casa da Cama Patente — uma loja de camas cedida à mostra —, na Rua dos Andradas, centro de Porto Alegre.

Scliar não fora sequer convidado, devido à verdadeira intenção do evento, ainda mascarada. O Salão esteve divulgado desde o final de 1941 em jornais de Porto Alegre “como um evento que contaria com trabalhos executados todos nos moldes tão em voga da pintura modernista” (*apud* SILVA, 2017, p. 239). Um dos organizadores do Salão declarou na data de abertura que “Não era suficiente ‘doirar a pílula’ [...] Era preciso, também, que todos o engulissem de boa ou má vontade!”¹⁶.

A verdade era que a maioria dos associados desprezava as obras de simpatia Modernista, neocubistas, de Scliar (KRAWCZYK, 1997). Na data do Salão, Scliar já havia abandonado a Associação Francisco Lisboa, devido à incompatibilidades com os outros artistas¹⁷.

¹⁴ Manoelito de Ornellas (1903—1969) foi um jornalista, poeta, professor de filosofia e escritor brasileiro. Foi redator do *Jornal da Manhã*, e depois redator-chefe do jornal *A Federação*. Em 1938, foi nomeado diretor da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. Esteve vinculado ao grupo ultranacionalista modernista *Verde-Amarelo*, fundado na primeira fase do modernismo brasileiro, nos anos 1920, em São Paulo.

¹⁵ ORNELLAS, Manoelito. “Elogio À Arte Moderna”. In *Revista do Globo*, dezembro de 1941.

¹⁶ “Uns, com a sem-cerimônia dos ‘camaleões’ que trocam a cor a cada instante. Outros que formam o ‘consulado’ da ‘arte moderna’ em Porto Alegre”, [...] a engoliram “exultantes pelo fácil e enganador triunfo [...]” (SCARINCI, 1982, p. 69).

¹⁷ Embora tivesse mais impasses com o academismo dos professores do IBA do que com a Associação, Scliar consegue permissão dos professores para expor sua mostra Moderna no 2º Salão do IBA, “graças à boa vontade do Instituto” (SCARINCI, 1982), e nunca recusaram sua presença em seus Salões (KERN, 1981).

Kern (1981) observa que na década de 1940 os membros da direção da Francisco Lisboa se mostram resistentes e reativos à introdução da arte Modernista no Rio Grande do Sul. O resultado da aversão ao Modernismo dos membros da Associação é o Salão Moderno de 1942, cujo mérito principal é o repúdio ao sucesso de Scliar no Rio de Janeiro na categoria moderna (KRAWCZYK, 1997).

Pouco se sabe sobre as 48 obras que integraram a mostra. O que se sabe é que muitos dos artistas que dela fizeram parte assinaram com nomes inventados, como João Faria Viana, que assinou “Fedor Kalinski” na obra *Souvenir de Isadora*, uma das mais reconhecidas do Salão. E, como não foi publicado nenhum catálogo, não sabemos quais dos nomes listados como artistas o eram realmente.

Encerrada a mostra, os artistas, jornalistas e críticos de arte comemoraram em um jantar “animadíssimo”¹⁸ no restaurante Frantz, bairro Navegantes. À sobremesa, Osvaldo Goidanich leu o “Manifesto de Encerramento”, que foi para os críticos e jornalistas “uma autentica surpresa”¹⁹ porque criticava a crítica Modernista:

“O movimento ‘Modernista’, no *travesti* com que já se apresentou no Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, tinha que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre. [...] o falso e deturpado ‘modernismo’ dessas correntes postas tão em voga pelos críticos e entendedores cozidos na mesma panela [...]” (MANIFESTO, 1942).

Com a publicação do manifesto nos principais jornais da cidade, a crítica publicou outras notas sobre o Salão, agora o denominando um “saboroso test”, “a mais gostosa blague destes últimos tempos”, um “bluff” artístico e elogiando seu “sense of humor”²⁰.

O primeiro evento dedicado à arte moderna no Rio Grande do Sul não foi revisado criticamente à luz do modernismo riograndense. Nem mesmo em 1957, quando a Associação Francisco Lisboa organizou sua *Exposição de Arte Moderna*,

¹⁸ “Encerrou-se Ontem, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 6 jan. de 1942.

¹⁹ Idem.

²⁰ “Entre o Moderno ‘Ovo de Colombo’ e o Fresco ‘Souvenir de Isadora’”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 7 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

que, desta vez, afirmava a primeira geração modernista do sul do país, quinze anos depois da primeira exposição moderna.

O presente estudo pretende contribuir, então, para: (i) a retomada da história do Salão e (ii) a compreensão desta recusa inicial do Modernismo no Rio Grande do Sul escancarada pelo *1º Salão Moderno de Artes Plásticas*. Tendo em vista a importância do Salão para a historiografia local, o estudo se justifica devido à ausência de outros dedicados inteiramente à mostra.

A proposta metodológica desta monografia é o cruzamento das críticas de arte em jornais (1942) com a historiografia local sobre a mostra (SCARINCI, 1982; KRAWCZYK, 1997; KERN, 1981, 2002; BOHNS, 2005; SILVA, 2017) escolhidas em uma revisão crítica da literatura para análise de forma mais completa do evento, indagando se os documentos historiográficos têm consulta na crítica do Salão.

Considera-se que exposições de artes plásticas provocam reações nos críticos e historiadores capazes de alterar a historiografia da arte (BOHNS, 2023). Com isto, estruturalmente este trabalho está dividido em três capítulos cronológicos. O primeiro capítulo compreende as críticas de mesmo ano do Salão nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, os dois com o maior volume de material sobre a mostra, apresentando o perfil desta crítica que recebe o Salão. O segundo capítulo se dedica à historiografia riograndense sobre a mostra ainda no século XX, nas décadas de 1980 e 1990: a contribuição da tese da historiadora Maria Lúcia Bastos Kern e a dissertação do historiador da arte Flávio Krawczyk²¹. Em seguida, o terceiro capítulo abrange o século XXI, as décadas de 2000 e 2010, com a tese da pesquisadora Neiva Maria Fonseca Bohns e artigo da historiadora Úrsula Rosa da Silva.

As considerações finais apresentam as conclusões do estudo.

²¹ O crítico de arte Carlos Scarinci (1932–2015) também dedica um capítulo da sua dissertação de mestrado (1982) para o Salão Moderno, que foi consultado para a escrita desta introdução.

1. O PERFIL DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO 1º SALÃO MODERNO DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL (1942):

“A iniciativa dos artistas porto-alegrenses ressent-se de maior valor, porque não souberam, ou propositadamente, não quiseram reconhecer a hostilidade de seus próprios sentimentos à corrente modernista.” (VALDEZ, 1942)



Figura 1

Fotografia de cima: artistas organizadores e expositores do 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Fotografia de baixo: detalhes das obras constituintes da mostra, com destaque na lateral esquerda para *Souvenir de Isadora* de João Faria Viana e *Ovo de Colombo* de Osvaldo Goidanich.²²

A crítica moderna que concebe o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul é de caráter monográfico e ensaístico, combina a análise das obras de arte com uma minuciosa fundamentação teórica. “Aqui não se haviam travado,

²²“ Entre o Moderno ‘Ovo de Colombo’ e o Fresco ‘Souvenir de Isadora’”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 7 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

pela imprensa, as polêmicas, mais do que acaloradas, barulhentas e por vezes desaforadas, que agitaram a Paulicéia.” (GUIDO, 1957, p. 178)

Os enunciados da abertura do Salão Moderno nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias* (Figura 2) sugeriam que a mostra de “pintores e desenhistas”²³ aconteceria do dia 3 de janeiro de 1942, às 17 horas, ao dia 5 de janeiro, às 21 horas, no espaço Casa da Cama Patente.

NOTAS DE ARTE
1.º SALÃO MODERNO DE ARTES PLÁSTICAS
Inaugura-se, hoje, esta interessante mostra dos artistas locais — Viva curiosidade nos meios artísticos

Um empreendimento de valor muito significativo levam a termo, hoje, vários pintores e desenhistas locais, com a realização do 1.º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul.

Iniciativa de caráter coletivo, o salão representa um esforço notável de animação e de renovação, refletindo bem o entusiasmo com que velhos e novos artistas cerraram fileiras em torno da idéia de se lançar o movimento modernista no seio das artes plásticas riograndenses, a exemplo do que já se fez em outros adiantados centros do país.

Quarenta e oito trabalhos dação conta, hoje, ao público, da importância que assume este expressivo movimento. E, através destes trabalhos, poder-se-á ter uma idéia bem nítida das grandes possibilidades que se oferecem aos nossos pintores neste campo fértil em experiências que é o da pintura moderna.

Aderiram ao salão moderno os seguintes nomes: João Fari Viana, Edgar Koetz, Osvaldo Gordanich, Guido Mondin Filho, Ana de Lourdes, Hilda Goltz, Luiz Corona, Jean Jacques Fridolin, Fedor Kalinski, Jaime Tongel, Vittorio Gheno, Olavo Dutra, Konow, Martin Obermeier, João Mottini, Honorio Nardim, Carlos Alberto Petrucci, Paulo Koetz, João Braga, os quais expõem variados trabalhos de pintura, desenho, gravuras e trabalhos em madeira.

O salão será aberto às 17 horas na ampla loja da firma L. Licio e Cia. Camas “Patente”), rua dos Andradas, cedida gentilmente pela gerência local, avisando-se ao público interessado, que o salão funcionará somente até segunda-feira, dia 5, encerrando-se nesta data, às 21 horas.

Figura 2

Seção “Notas de Arte” do *Jornal Correio do Povo*, 3 de janeiro de 1942.

Fonte: MuseCom

Tendo inaugurado há um dia, um dos nomes da crítica de arte local, o jornalista Ernesto Cros Valdez, publica no *Jornal Diário de Notícias* a nota intitulada

²³ “Inaugura-se Hoje O 1º Salão Moderno De Artes Plásticas”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 3 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

“Arte Moderna”²⁴ (Figura 3), deixando claro que visitou a mostra como público para o simples registro de marcar sua impressão sincera sobre as telas. Para ele, a função do público das exposições de arte seria a de “apenas sentir, apreciar, gostar”, por mais que ele ainda analise a mostra na condição de se dar no Rio Grande do Sul.

ARTES E ARTISTAS

Arte Moderna

E. CROS VALDEZ

Foi inaugurado, ontem á tarde, ás 17 horas, o 1.º Salão de Arte Moderna, com que os “novos” da cidade deram conhecimento, ao publico, mais uma prova de seu talento, para assim qualificar suas intenções.

Entrei, percorri o salão. Saí após determe no exame de cada uma das telas. Não fiz a visita como repórter, para o simples registro do fato. Quiz consignar no livro de impressões, a minha. E fi-lo sinceramente.

Cada um de nós tem em si capacidade para distinguir. Sobre tudo no que se refere ao gosto. Cada um de nós sente a beleza, o perfeito, e não precisa ser artista para isso.

A exteriorização é qualidade deste. Razão primeira de seu ser, tanto mais forte quanto mais espontanea.

O apenas sentir, apreciar, gostar, é característica do publico, entre o qual estou, e estava, ontem á tarde.

A arte, fenomeno social, não se subjugá a grupos formados por simples razões de amizade. Ela tem seu denominador comum, sua pauta, na sociedade. O artista vive para os OUTROS, e enquanto souber que suas qualidades estão em função do meio onde as exprime, visando o progresso por finalidade.

A iniciativa dos artistas porto-alegrenses ressen-te-se de maior valor, porque não souberam, ou, propositadamente, não quizeram

reconhecer a hostilidade de seus proprios sentimentos á corrente modernista.

Até ontem, apenas o nome de Scliar era citado como modernistas. E parece estranho que seu nome não figure no 1.º Salão, Porque ?...

Entre os inumeros trabalhos expostos, há os completamente sem sentido. Os que se podem atribuir a autores de 10, 12 e até menos anos de idade. E, finalmente, uns três ou dois onde se poderia descobrir uma “charge” oportuna, uma caricatura pessimista...

“Venus Vulcanica”, “Motu-Perpetuo”, “Jardin sous la pluie”, estão entre os primeiros. “Modelo em descanso”, “A gazela, o bosque e o tucano”, “O ovo de Colombo”, enquadram-se bem no segundo tipo. E “Auto retrato” (de Kœtz) “Complexo”, classificam-se bem no ultimo. Os outros quadros, com pouquissimas variações, enquadram-se neste “philum” artístico. O valor das telas está um pouco exagerado. E os preços também.

Gostaria de dizer muito mais. Mas o espaço é pouco.

Creio finalizar bem si repetir que as idéias não são novas. A forma de exteriorizá-las sim. O segredo da arte está em MELHOR exteriorizar.

Um santo da Idade Meda conceituava simplesmente a arte: — “a melhor maneira de fazer alguma coisa”. Lembrem-se disso os “novos”. E’ um pouco velho. Talvez por isso esteja esquecido.

IOFOSCAL — Tônico dos nervos e dos musculos.

Figura 3

Nota de Ernesto Cros Valdez no *Jornal Diário de Notícias* em 4 de janeiro de 1942.

Fonte: MuseCom

Valdez entende que o artista vive para os OUTROS (destaque do autor) e, por isso, desconfia das intenções do grupo constituinte do Salão, que não era formado pela “simples razão de amizade comum”: “Até ontem, apenas o nome de

²⁴ VALDEZ, Ernesto Cros. “Arte Moderna”. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

[Carlos] Scliar era citado como modernista. E parece estranho que seu nome não figure no 1º Salão, porque?...”. Ora, de fato, seria muito difícil que passasse despercebido o fato de que o então único artista riograndense declarado Modernista (KRAWCZYK, 1997) — e premiado como tal —, não aparecesse na mostra. Valdez esteve atento a um detalhe que daria pistas para uma análise da exposição a partir de Scliar. A ausência de Scliar expunha uma escolha dos organizadores.

O grupo de “Modernistas” que organizaram e expuseram no Salão também não passaria despercebido. Não era vinculado diretamente a nenhuma instituição ou associação, o que era incomum nas escassas exposições de arte no Rio Grande do Sul, em sua maioria vinculadas ao IBA ou, recentemente, à Francisco Lisboa. O crítico também insinua, considerando os artistas como “hostis” à corrente Modernista, — na citação que abre este capítulo —, senão alguma adesão, uma simpatia intelectual com uma nova atualização estética riograndense.

Quanto às suas impressões sobre as telas, Valdez identifica que:

“Entre os inúmeros trabalhos expostos, há os completamente sem sentido. Os que se podem atribuir a autores de 10, 12 e até menos anos de idade. E, uns três ou dois onde se poderia descobrir uma “charge” oportuna, uma caricatura pessimista... “Venus Vulcanica”, “Motu-Perpetuo” e “Jardin sous la pluie” estão entre os primeiros. “Modelo em descanso”, “A gazela, o bosque e o tucano” e “O ovo de Colombo”, enquadram-se no segundo tipo. E “Auto retrato” (de Koetz) e “Complexo”, classificam-se bem no último. (VALDEZ, 1942)

Como o *Salão Moderno* não teve um catálogo, o crítico fez o primeiro levantamento existente de obras expostas nele, mesmo que não as tenha atribuído aos respectivos artistas. Kern (1981) e Krawczyk (1997) realizam os seguintes – e últimos – levantamentos das obras do Salão. Já Obino (1942) faz o levantamento das técnicas apresentadas na exposição. *Venus Vulcanica* e *A Gazela, o Bosque e o Tucano* seriam de autoria de João Faria Viana, *Sufrimento Universal* de Guido Mondin Filho e *Magda e Jardim de Eros* viriam de Carlos Petrucci. Valdez ressalta que os preços das obras estavam “exagerados” para o seu “real valor” estético.

Valdez parece entendido do Modernismo quando considera os artistas “hostis” à corrente em voga em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas usa os mesmos termos, “sem sentido” e “infantil”, que críticos de postura antimodernista. Decerto, o crítico analisou as telas em relação às outras telas Modernistas que conhecia, porque termina a nota com o conceito de arte de um santo da Idade Média: “a melhor maneira de fazer alguma coisa”, e reflete: “Lembrem-se disso os ‘novos’. É um pouco velho. Talvez por isso esteja esquecido.”. Ou seja, Valdez julga que esta arte modernista no Rio Grande do Sul não fora feita da melhor maneira, parece que o crítico a chama de improvisada. Em suma, Ernesto Cros Valdez não considera a exposição em conformidade com sua intencionalidade Modernista, mas não chega a discordar da corrente estética ainda em voga em São Paulo e no Rio de Janeiro. Os críticos de arte locais que escrevem sobre o Salão na sequência de Valdez não tecem tantos comentários sobre a mostra em si.

Aldo Obino era um exemplo da resistência ferrenha tradicionalista da crítica de arte riograndense (KRAWCZYK, 1997). Em 1939, escrevendo para o jornal *A Nação*, comentou sobre a tela de Leopoldo Gotuzzo, *Almofada Amarela*, exposta no *1º Salão Oficial do Instituto de Belas Artes*: “A mostra só é destoada por alguns nus artísticos sensuais que empanam a visão das famílias [...]”²⁵, sendo os nus uma das representações mais comuns da arte academista.

Em 1940, enquanto contratado pelo *Jornal Correio do Povo*, os artistas da Associação Francisco Lisboa (alguns dos organizadores do Salão Moderno de 1942) animaram Obino para que escrevesse mais acerca da arte e dos artistas do Rio Grande do Sul, porque viram a chance de as mostras de sua Associação entrarem nas notas dos jornais de Porto Alegre. Então, em nota sobre o *2º Salão* do IBA, de 1940, no qual artistas de outros estados expuseram, Obino exalta uma clara opinião academista: “Passamos das pataquadas de Flávio de Carvalho²⁶, o incrível e sem talento paulista [...] a Carlos Scliar, que tem em ‘Noturno’ homens anormais, com mãos disformes, cabeças de macaco e roupas peludas. [...] Entretanto, já foi

²⁵ OBINO, Aldo. “O 1º Salão Oficial do Instituto de Belas Artes”, In. *A Nação*. Porto Alegre, 19 de novembro de 1939.

²⁶ Flávio Resende de Carvalho (1899–1973), embora nascido no Rio de Janeiro, em 1899, se muda para São Paulo em 1900 com sua família. Pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, engenheiro, destaca-se pela atuação provocante no teatro e nas performances que inspiram as práticas das novas figurações desenvolvidas no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970. Em 1932, funda o Clube dos Artistas Modernos (CAM) com os artistas Antonio Gomide (1895–1967), Di Cavalcanti (1897–1976) e Carlos Prado (1908–1992). Já em 1933, funda o Teatro da Experiência.

dito que ele é uma glória nacional [...]” (*apud* KRAWCZYK, 1997, p. 42)²⁷. Obino ainda comenta que a seleção do júri “abrigava mesmo material imprestável”²⁸. Mais tarde, no manifesto de encerramento do Salão Moderno, os artistas expõem que pensavam da mesma maneira: que o objeto “preferido” da arte moderna eram as “deformidades físicas e morais”^{29 30}.

Em 4 de janeiro de 1942, o novo crítico de arte escreve uma nota sobre o Salão Moderno³¹. Começa com:

“Arte moderna não é o produto de pseudo-artistas que não labutam fóra da canônica. Não somos, pois, contra o moderno, mas, sim, contra a estravagancia que atende pelos nomes de futurismo, de cubismo, de superrealismo, de dadaísmo, embora entre seus falsos vultos existam talentos, mau grado tudo. Passamos em revista os quarenta e seis trabalhos. Muitas telas de nús em poses freudianas, composições oníricas e símbolos inconfessáveis. Com todo o desenfreamento, a intencionalidade, não podemos deixar de reconhecer que há no impulso do modernismo [...] imoralidade. [...] A antiguidade deve ser cultivada sem obstar [...] Passamos, assim, a passos largos, por esse mostruario que exhibe telas algumas discretamente interessantes e mesmo em desacordo com [...] o que é realmente moderno em Arte.” (OBINO, 1942)

Professor de filosofia e teologia, Obino entendia esta imoralidade da arte moderna como o abandono da ideia divina (KERN, 2002). Assim como Ernesto Cros

²⁷ Guido comenta: “há elementos que são eternos na arte, não passando as obras de Flávio de Carvalho, Lasar Segall e outros, como se tinha podido ver no Salão de 1940, de verdadeiros ‘monstrenços’.” (*apud* SCARINCI, 1982, p. 67)

²⁸ Scliar também critica o júri designado pelo Conselho Técnico e Administrativo do IBA no 2º Salão da instituição que, segundo ele, “faltou-lhe bom senso” (*apud* SCARINCI, 1982, p. 67).

²⁹ “Encerrou-se Ontem o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas”. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 6 jan. de 1942.

³⁰ Ainda em 1942, Obino escreve uma crítica ao 4º Salão da Associação Francisco Lisboa em que as deformidades Modernas aparecem novamente: “[...] A Associação Francisco Lisboa vem cultivando o campo das artes plásticas, que na sua séara não são propícios aos desbragamentos teratológicos das pernas inchadas, das mãos descomunais e das infelizes criaturas atacadas de elefantiasis a pretexto da modernística [...]”. OBINO, Aldo. “O IV Salão de Artes Plásticas da Francisco Lisboa”. In. *Correio do Povo*. Porto Alegre, outubro de 1942.

³¹ OBINO, Aldo. “O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul”. In. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Valdez, ele julga o Salão Moderno como uma atitude enrustida de “exposição” para chamar atenção do público e da crítica: “atitude preconcebida e teatral de poses e artimanhas de quem quer fazer barulho e por isso não merece nenhuma atenção”, que eventualmente surgiria no cosmopolitismo recente de Porto Alegre. Porque os artistas que expuseram no Salão não “labutam fóra da canônica”, a exposição não renova a arte rio-grandense, segundo ele. Ainda, acha destoante as técnicas apresentadas nas obras: “desenhos, óleo, aquarela, linoleum, guache e têmpera”.

Obino escreve outra nota, em 6 de janeiro, intitulada “Em Torno da Arte Moderna”³²:

“Um quadro modernista: Fundo de tela branco com um pente já usado grudado no centro da mesma, e uma casca de laranja enfiada com um palito ao lado do pente. Título: Intimidade. Nota-se que o pente, a casca de laranja, o palito, não estão lá pintados, mas são objetos naturais. O título é sempre o fator mais importante do quadro. [...] Impressão de sonho, de pesadelo, de visão noturna.

Que isto? O cronista está louco? Não. É a bolchevisação da arte. [...] Eis o embate da arte de um lado clássica e fechada e de outro a futurista, aberta, desenfreada e enervada.

Limitando-nos ao campo da Pintura, levamos em conta todo o esforço que domina os modernos artistas.” (OBINO, 1942)

Percebe-se um esforço para defesa do academismo riograndense e da provável impermanência do Modernismo no sul do Brasil neste segundo artigo no *Correio do Povo*, além de seu desmerecimento, ao aproximar a mostra de uma corrente política que parece incomodá-lo. Os artistas Modernistas seriam, para ele, “espíritos inconformados com o marasmo”, mas que esquecem a ordem própria da arte e do tempo, e deixam de lado o conhecimento dos grandes artistas (OBINO, 1942). Havia um entendimento geral de que o desenvolvimento da arte moderna se deu de maneira autônoma em relação ao campo da arte. A partir desta leitura, o público da mostra também censuraria o Salão e o próprio Modernismo, que não seguia as regras do “tempo” da tradição artística.

³² OBINO, Aldo. “Em Torno da Arte Moderna”. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 6 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Mais tarde, Maria Lúcia Bastos Kern (2002) escreve sobre esta ideia trazida pelo crítico e, em seguida, pelos artistas do Salão, do Modernismo como tendo uma orientação política “bolchevista”.

Além disso, a obra que Obino descreve esteve presente na exposição internacional do “surrealisme” de 1938, em Paris, e se assemelha à obra “Souvenir de Isadora”, a verdadeira sensação do Salão Moderno. *Souvenir de Isadora* era o fundo de uma caixa de goiabada que João Faria Viana utilizava para limpar seus pincéis, emoldurada e improvisado o nome europeizado para assiná-la, Fedor Kalinski. O lindíssimo amarelo do objeto artístico, notado em quase todo fundo da tela, era o amarelo despretensioso do rótulo da goiabada, o que quase ninguém percebeu³³.

Ainda no dia 6 de janeiro, dia que realmente encerrou a mostra, os artistas organizadores, Guido Mondin Filho, Osvaldo Goidanich, Edgar Koetz e João Faria Viana publicaram nos jornais um manifesto. A fim de esclarecer a finalidade do Salão ao público visitante, escrevem:

“Que esse ‘modernismo’ nada mais é do que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora em suas intenções, praticada por gênios improvisados que surgem, na espontaneidade dos cogumelos [...] se procurou o combate da pseudarte moderna com os próprios e faceis recursos que ela oferece. [...]

Que ficou provado ser essa ‘arte’ tão fácil que qualquer um, até as crianças, a podem imitar, como ficou ilustrado por esse enorme e simbólico ‘Ovo de Colombo’, exposto à entrada do Salão;

[...] Estes quadros honrariam os seus autores, e lhes conviesse o rótulo enganador de “modernistas” [...]

Porque o Rio Grande do Sul é, ainda, aquela terra de tradições [...]

Temos o sentimento exato da revolução e da renovação a medida lógica da forma, o sentido profundo da arte, nas suas

³³ Entre o Moderno ‘Ovo de Colombo’ e o Fresco ‘Souvenir de Isadora’. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 7 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

fontes eternas — como a Beleza e a Verdade.” (MANIFESTO, 1942).

O Salão Moderno foi uma exposição de artes plásticas com o “rótulo enganador de Modernista”, que pretendia revelar o embuste Modernista, e ridicularizá-lo com obras debochadas, feitas para não serem entendidas ou realmente apreciadas. De tal modo que o Modernismo “mistificava suas intenções”, o fizeram com a exposição. Os artistas de nome fictício, como Fedor Kalinski, foram desmascarados pelos seus inventores como “gênios improvisados” ou, como escreveu Obino, “pseudo-artistas”³⁴. Como visto, Ernesto Cros Valdez já havia incitado este teor sem sentido e infantil das obras³⁵ de que se fala no Manifesto.

“Esses revolucionários que pululam por São Paulo, pelo Rio, e que já começavam a estender suas visitas até o Sul, que leram? Onde estudaram? Difícil é a resposta, quão chocante é o seu despudor artístico [...]”. Neste trecho, ainda acusam um viés “educativo” (BOHNS, 2023) em sua atitude reacionária, demonstrando uma entendida autoridade intelectual em relação aos Modernistas do sudeste, fundamentada em princípios tradicionais, não apenas estéticos, mas morais e éticos. Percebe-se que os artistas não mencionaram Scliar em seu manifesto, notória era sua credibilidade na arte brasileira. Os Modernistas que “pululam” São Paulo e Rio vieram para o Rio Grande do Sul por intermédio de Scliar, e os artistas envolvidos no Salão Moderno não desconheciam o fato. Scliar também carregava o nome do Estado em seus prêmios nas categorias “Modernistas”.

[...] apresentando — pela ausência da ética, fonte pura da moral — um clima favorável à infiltração das ideias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão em que, há muito, vive a Humanidade em sua luta pelo Belo;
Que a arte pseudos, o falso e deturpado “modernismo”, [...] é obra destruidora, subversiva, subterrânea e letal, que utiliza processos ultra socialistas, vermelhos implacáveis [...]” (MANIFESTO, 1942).

³⁴ OBINO, Aldo. “O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul”. In. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

³⁵ VALDEZ, Ernesto Cros. “Arte Moderna”. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Para estes intelectuais antimodernistas, o movimento Modernista desconhecia a cultura como fonte do sentido profundo da arte, onde a “harmonia” e a “beleza” evoluíam a partir de uma ordem natural, o “tempo” da arte. Mas, também, tinham convicções conservadoras, possivelmente integralistas ou simpatizantes com as ideias do integralismo, percebidas em “ausencia de [...] um clima favorável á infiltração das ideas extremistas, perturbadoras do ritmo cristão”.

“Que houve no salão, a contribuição de elementos sinceros e que estão procurando, sem pruridos academicos e livres das correntes pretensiosas e artificiais de genios modernos, os verdadeiros rumos da pintura dentro de um honesto proposito. A estes, que inconscientemente colaboraram conosco, nossa imensa gratidão. O merito real das suas obras foi sentido pelo publico e esta é nossa unica e grande desculpa.”
(MANIFESTO, 1942)

Flávio Krawczyk (1997) entrevista alguns dos artistas que expuseram no Salão, em sua dissertação de mestrado, mas que não sabiam sua verdadeira pretensão, e pintaram suas telas a partir das novas técnicas e representações vanguardistas. Carlos Alberto Petrucci (1919—2012) foi um destes artistas, e se sentiu enganado pelos organizadores³⁶.

³⁶ Carlos Alberto Petrucci era um “modernista moderado” ainda em 1942 (KERN, 1981). Em entrevista declara que “il n'accepte pas l'art moderniste aigü, et qu'il lui donne une impression de pauvreté.” (*apud* KERN, 1981, p. 141), no mesmo ano do Salão.

ENTRE "MODERNO" OVO DE COLOMBO E O FRESCO "SOUVENIR DE ISADORA"

A história do saboroso "test" dos organizadores do 1.º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul — Um catálogo indiscreto sugere aos nossos jovens a mais gostosa "blague" destes últimos tempos... — O modernismo condicionado a suas exatas proporções pelo "sense of humour" dos próprios adeptos

Afinal, na monotonia trágica do momento, apareceu um sorriso bem-humorado, uma "blague" à "Quartier-Latin", uma garotice alegre e amável, uma "fosquinha" à "cabotinice" crioula... O Salão Moderno de Arte! De "artes", deveria ser, dado que seus promotores se revelaram autênticos "Malasartes", traquinas e maliciosos...

Certos de que o riso, mesmo interior, é um sedativo esplêndido, alguns artistas resolveram rir à custa dos pseudos-críticos e dos admiradores poseurs e apresentaram aquela impagável demonstração de... galaticidade.

E houve gente que levou a sério, que elogiou os quadros da "arte moderna"! O "manifesto de encerramento" é, indiscutivelmente, uma das mais sonoras gargalhadas do século.

Os nossos "entendidos" confessaram-se deslumbrados... De alguns, a reportagem ouviu que "a exposição era uma radiosa afirmação de realidade artística entre nós"...

— "A arte moderna foi aqui compreendida com superior inteligência" — disse-nos um poeta amável e inspirado!... — "Veja aquela Isadora! Que expressão! Que colorido! Como o pintor apreendeu os movimentos imortais da ballarina imortal!"

Enquanto a burla empolgava a cidade, os divertidos promotores da "mostra" artística riam a bom rir, com aquele riso a Voltajre, em

Outros, que formam o "consulado" da "arte moderna" em Porto Alegre, aparentemente exultantes pelo fácil e enganador triunfo, mas, no fundo, in-

quietos, com tão espontânea e sugestiva contribuição. E, finalmente, o grande público que, na sua boa fé simplória e desprevenida, dificilmente se

que havia, a um tempo, ironia, desprezo e piedade...

Enfim, foi uma esplêndida semana proporcionada aos portoalegrenses... Foi um raio de sol, cheio de alegria e de saúde, que rompeu a espessa camada de nuvens tormentosas que nos cobrem, como ao mundo inteiro, nestes dias de hoje...

— "Que gênios, como dizia a revista de outrora"! Que gênios, que artistas, que técnicos, os nossos entendidos em coisas de arte...

Encerrado o "salão", os expositores deixaram manifesto. Todo mundo foi colhido de surpresa... Salvo, por felicidade, e honra lhes seja feita, muitos dos nossos bons pintores, envolvidos direta ou indiretamente na tão discutida exposição.

O "bluff" artístico estava oferecendo à reportagem um saboroso "prato do dia". Puzemo-nos, pois, a campo a consequimos revelações curiosíssimas. Por exemplo:

— Preparar o salão — disse um dos seus organizadores — dentro da indispensável atmosfera de seriedade que o tornasse verossímil e aceitável até pela crítica, sempre alerta, não foi tarefa fácil. Não era suficiente, "doirar a pilula", da maneira tão inteligente como se fez. Era preciso, também, que todos a engulissem, de boa ou má vontade! Uns, com a sem-cerimônia dos "camaleões" que trocam a cor a cada instante...

deixou enganar. Reagindo instintiva e intuitivamente, os populares que desfilarão pelo salão — e foram muitos mil — manifestaram abertamente sua desaprovação aos quadros pintados dentro dos mais rigorosos moldes do pretensu "modernismo" e favoreceram com seu aplauso aqueles trabalhos que, honestos e sinceros, mereciam ser levados em consideração. Portanto, como ainda há pouco repetia o samba carioca, "a voz do povo" ainda continua sendo, em definitiva instância, a que fala a Verdade...

Outro artista envolvido no sensacional salão explica-nos a deliciosa história da tela mais discutida nestes últimos tempos, esta gostosa e incrível obra pictórica que figurava no catálogo sob a denominação alcançada de "Souvenir de Isadora"...

Obras Ferroviárias do Rio Grande Do Sul Em 1942

Seguimento dos trabalhos São Luiz-Cerro
das e andamento do trecho Caxias-Rio Ne-

Figura 4

Seção "Notas de Arte" do Jornal Diário de Notícias, 7 de janeiro de 1942

Fonte: MuseCom

O tom das críticas muda depois da publicação do Manifesto de Encerramento, principalmente no *Diário de Notícias*. Em "Entre o Moderno 'Ovo de Colombo' e o Fresco 'Souvenir de Isadora'" (Figura 4), de 7 de janeiro, a manchete

diz: “O modernismo foi condicionado [no Salão Moderno] a suas exatas proporções pelo ‘sense of humour’ dos próprios adeptos”. Esta nota não fora assinada.

“Afinal, na monotonia trágica do momento, apareceu um sorriso bem-humorado, uma ‘blague’, [...] uma garotice alegre e amável, [...] à ‘cabotínice’ crioula... [...] e seus promotores se revelaram autênticos maliciosos.

Certos de que o riso, mesmo interior, é um sedativo esplêndido, alguns artistas resolveram rir à custa dos pseudo-críticos [...]

E houve gente que levou a sério, que elogiou os quadros da ‘arte moderna’! O ‘manifesto de encerramento’ é, indiscutivelmente, uma das mais sonoras gargalhadas do século.

Os nossos ‘entendidos’ confessaram-se deslumbrados... De alguns, a reportagem ouviu que ‘a exposição era uma uma radiosa afirmação de realidade artística entre nós’.”

O que antes eram “pseudo-artistas” (OBINO, 1942) que fizeram telas e desenhos sem sentido às custas do nome da arte moderna, eram agora “pseudo-críticos” que entenderam a blague, entendida piada irônica, usada unicamente pelo riso, como uma exposição moderna. Sendo assim, neste momento a mostra passou a ser bem recebida pela crítica local. A arte antes “mistificadora” se tornou “maliciosa”. Scarinci (1982) reforça o termo “autêntico blefe” para o Salão, ou “bluff”, que simboliza o ato de enganar, encenar, realizar um artifício.

Onde estava esta crítica deslumbrada pelo Salão Moderno? Porque, o que se observa nas críticas do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias* é o entendimento geral de que uma exposição daquela não cabia nas exposições do Rio Grande do Sul. Quando a mostra se revelou como uma farsa, os críticos destes dois jornais quiseram aparentar saberem disso desde o início, e disseram o mesmo do público visitante: “[...] o grande público que, na sua bôa fé simplória e desprevenida, dificilmente se deixou enganar [...]”.

O sarcasmo já havia sido indicado por Oswald de Andrade como uma das condutas iconoclastas Modernistas para a Semana de Arte Moderna de 1922:

“[...] Queremos mal ao academismo porque êle é sufocador de tôdas aspirações joviais e de todas iniciativas possantes. Para vencê-lo destruimos. Daí nosso galhardo salto de sarcasmo, de violência e de fôrça. Somos ‘boxeurs’ na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade [...]” (ANDRADE, Oswald de. *apud* AMARAL, Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22, 1998, p. 197)

A diferença era que o Salão de 1942 utilizava uma tática do modernismo paulista, presente também em manifestações dadaístas, para impedi-lo de ter força no Rio Grande do Sul. Na crítica local, esta linguagem irônica não estava presente antes, mas aparece em críticas paulistanas.

Como escrito na nota de 7 de janeiro no *Diário de Notícias*, a mostra destituiu a monotonia cultural de Porto Alegre, com um “saboroso ‘prato do dia’.”, sendo a primeira mostra de artes plásticas daquele ano. Embora não fosse Modernista, a exposição tinha um viés modernizante porque dispunha de procedimentos liberais para o tratamento das artes plásticas. E, uma revisão histórica rigorosa deve recusar o pressuposto de que o teor de modernidade de algo, um evento, uma obra, possa ser determinado unicamente pelas suas características formais ou por princípios estéticos professados por seus autores (CARDOSO, 2022). Cabe a menção do trecho do Manifesto (1942): “Temos o sentimento exato da revolução e da renovação a medida lógica da forma, o sentido profundo da arte, nas suas fontes eternas — como a Beleza e a Verdade.” Pode-se dizer que os artistas organizadores do Salão também se consideravam renovadores ao passo que tinham em vista retomar a estabilidade das referências culturais rio-grandenses por meio de árdua persistência ameaçadora contra artistas e críticos que compactuavam com a arte Modernista.

Ângelo Guido assina sua primeira nota sobre o Salão Moderno em 10 de janeiro, intitulada “Arte Moderna e Arte Clássica”³⁷, porque um amigo lhe pede sua opinião a respeito da arte moderna, depois de visita ao Salão Moderno. Guido não

³⁷ “Arte Moderna e Arte Clássica”. GUIDO, Ângelo. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 10 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

discute a qualidade da exposição, dos artistas ou das obras, mas sim, condena a censura da mostra, que era portadora de verdade:

“[...] procuram impingir monstruosidades como expressões artísticas superiores, que fogem ao alcance dos não-iniciados em seu esoterismo estético. [...] Ora, é possível que a posse da Verdade seja o desaparecimento de todas aquelas formas que pretendem contê-la e que, por serem formas, limites rígidos, feitos de dogmas, impedem a pura e livre percepção do verdadeiro, do que eu chamaria a maravilhosa Verdade. [...] não há limitação que contenha a Verdade ou que açambarque a Beleza [...] Cabotinos e intrujões existem e, também ‘snobs’ que aplaudem tudo que lhes parece fora do comum e acham maravilhoso tudo que não entendem [...] Si existem pretensos entendidos que não sabem distinguir a produção grotesca de qualquer cabotino audacioso, ou uma tentativa sincera de uma “blague”, pior para eles. Afinal, é dos pobres de espírito o reino do céus.”(GUIDO, 1942)

Guido não acreditava que a beleza se manifestasse apenas de uma forma no espírito humano. O que fosse arte, teria beleza, diferente do feito por audaciosos cabotinos, coisa que o Salão Moderno admitidamente o era no Manifesto de Encerramento. Embora pudesse não haver a dita beleza eterna no evento, o havia uma atitude criadora, e “pior era” para os entendedores de arte que não sabiam distinguir os dois.

O crítico paulista era reconhecido como um teosofista (RAMOS, 2023), ou seja, usava um aporte de doutrinas filosóficas, místicas e ocultistas na busca do conhecimento dos presumidos mistérios da vida e da natureza. Está vinculado a essa teoria principalmente em sua vivência no jornal *A Tribuna*, de Santos. Neste sentido, se reconhece o uso literário de conceitos como “verdade” e “beleza” em letra maiúscula, a exemplo da última citação, devido ao sólido escopo teórico que os

acionam^{38 39}. Guido, na verdade, desejava que a arte Modernista se tornasse uma profunda revolução de nosso espírito⁴⁰ (GUIDO, 1925). No texto “A Inquietação do Espírito Moderno”, ele afirma a necessidade da expressão espiritual da arte.

Em sua coluna no *Diário de Notícias*, Guido já fazia críticas ao Cubismo desde a década de 1930. Explicando sua coluna, em 1931, afirma aos leitores:

“Esta página foi consagrada à arte antiga e moderna ou ao que tem relação com qualquer expressão estética. Achamos, por isso, que não devemos deixar de oferecer também aos nossos leitores trabalhos ou informações sobre uma arte extremamente revolucionária, a fim de que se possa formar uma idéia do que é o modernismo estético através dos seus diversos aspectos. É evidente que não tencionamos fazer propaganda de nenhuma dessas escolas artísticas extremistas, cubistas, dadaístas, expressionistas ou futuristas. O nosso intuito é apenas o de difusão cultural e tanto publicamos uma página sobre arte clássica ou romântica, como sobre arte modernista, mesmo a que possa parecer mais doída⁴¹.” (GUIDO, 1931)

Depois do dia 10 de janeiro, não houve mais notas sobre a mostra nos dois jornais. Enfim, a crítica de arte local no início de 1942 exigiu dos literários de arte

³⁸ Outro conceito que o autor usa é o de “espírito”. Na conferência “Arte Moderna” de 1925, profere: “[...] não é dando o nome de poesia pau-brasil, a umas tolices incompreensíveis, onde há imitações medíocres de processos mal compreendidos e onde andam de misturas com laranjas da China, batatas assadas, busca-pés e coqueiros sem sabiás de Gonçalves Dias, que se forma o espírito brasileiro. Todas essas coisas nada dizem da nossa alma, do nosso ambiente e dos nossos ritmos [...] 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 serve de processos impressionistas para explorar um realismo banal, sem uma finalidade estética superior. Onde está a brasilidade desse movimento?” (GUIDO, 1925)

³⁹ O Manifesto de Encerramento (1942) do Salão também usa os termos em letra maiúscula.

⁴⁰ Tal como Carlos Alberto Petrucci, Guido era um “modernista moderado” (KERN, 1981), e foi o único a, minimamente, desenvolver o termo. O Modernismo “moderado” correspondia à pintura impressionista. Já o Modernismo “exaltado” seria a arte que não reproduz a realidade.

⁴¹ Em seu programa de aula, Guido já havia comparado o Modernismo com uma “arte doída” (SILVA, 2017). Para Guido, a obra de arte verdadeira era aquela que resistia ao tempo. O entusiasmo da novidade na arte, provocado pela experiência estética, não torna uma obra eterna. “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.” (GUIDO, 1928)

que tomassem partido em relação ao Modernismo, já que um grupo de artistas pretendeu se diferenciar da corrente estética presente no sudeste do país desde os anos 1920 (SILVA, 2017). Faz-se importante reiterar que ambos críticos mais receptivos ou antimodernistas têm textos fortemente marcados pela tradição artístico-filosófica (SILVA, 2017).

2. AS PRIMEIRAS CONTRIBUIÇÕES HISTORIOGRÁFICAS NO RIO GRANDE DO SUL E A GÊNESE DO 1º SALÃO MODERNO:

Os primeiros autores rio-grandenses que escreveram monografias sobre o 1º *Salão Moderno do Rio Grande do Sul* foram Maria Lúcia Bastos Kern (1981), Carlos Scarinci (1982) e Flávio Krawczyk (1997). As pesquisas dos anos 1980/1990, século XX, introduzem embates sistêmicos à gênese do Salão.

2.1. “L’ESTADO NOVO ET L’ART PICTURAL AU RIO GRANDE DO SUL”: MARIA LÚCIA BASTOS KERN (1981):

“En ce qui concerne les rapports de l’Estado Novo avec l’art brésilien, ils sont semble-t-il, contradictoires puisque, en même temps que l’Etat appuie l’art ‘traditionnel’, il encourage l’art ‘moderniste’ et dissout certains groupes d’artistes tenus comme ‘modernistes’.” (KERN, 1981, p. 286)

Maria Lúcia Bastos Kern dedica um capítulo da sua tese⁴² de doutorado em História da Arte Moderna para o 1º *Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Seu estudo se estende de 1922 a 1955. Kern analisa o Salão principalmente como sendo a iniciativa de um grupo de quatro artistas representantes do Estado Novo de Getúlio Vargas⁴³, Guido Mondin Filho, Osvaldo Goidanich, Edgar Koetz e João Faria Viana.

No Rio Grande do Sul, não houve grupos de artistas plásticos anteriores ao Grupo dos Treze, um grupo de treze artistas que existiu somente para organização do 1º Salão de Outono (1925). Em São Paulo, os artistas se reuniam em grupos para lutarem contra as barreiras que impediam a introdução da arte Modernista, nos anos 1920. Outros grupos menores, nos anos 1930, buscaram aprimorar suas qualidades pictóricas em conjunto. O primeiro grupo que surge no sul depois do Grupo dos Treze é a Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa, em 1938.

⁴² KERN. Maria Lúcia Bastos. *Les Origines de la Peinture Moderniste au Rio Grande do Sul-Brésil*. Université de Paris I C Panthéon — Sorbonne. U.E.R D’Art et Archeologie. These Pour le Doctorat de 3e Cycle, 1981.

⁴³ Estado Novo é o nome dado à ditadura instaurada pelo Presidente da República Getúlio Vargas, entre os anos de 1937 e 1945, que se dá à moda europeia (KERN, 1981). Sobre os antecedentes do Estado Novo, consultar a Revolução de 1930.

Os interventores estaduais nomeados por Vargas não intervieram nas atividades da Associação (KERN, 1981). Para Kern, os quatro artistas que assinam o manifesto de encerramento do Salão Moderno seriam um grupo tal como o Grupo dos Treze, talvez tivesse existido para a organização do Salão, nada mais.

Embora fossem associados à Francisco Lisboa, seriam um grupo à parte da mesma, porque possuíam fundamentação moral própria. Kern ainda compara a moralidade fundadora do Salão com a exposição de *Arte Degenerada*^{44 45}. Os outros artistas que expuseram no Salão e não assinaram o Manifesto também diferiam do grupo do Manifesto já que muitos não sabiam que o Salão tinha tal finalidade.

Kern discorre sobre o discurso de Manoelito de Ornellas de dezembro de 1941⁴⁶, o aparente motivador da organização do Salão Moderno. O discurso não fora direcionado unicamente a Carlos Scliar. Isto fica nítido no início de sua fala:

“Tes amis commémorent autour de cette table la victoire de ton art. Pour que ce mouvement soit d'une plus grande importance, tes amis pensent avoir choisi un homme qui vient des journées agitées de l'art moderne à São Paulo, pour adresser ce message de compréhension. [...] Nous (les écrivains) avons affronté une mentalité attachée aux vieilles théories conventionnelles [...]” (*apud* KERN, 1981, p.379).

Em tradução livre, os amigos de Scliar sentados àquela mesa comemoravam sua vitória na arte. Para dar maior importância ao movimento Modernista, seus amigos acharam que escolheram um homem que vem dos tempos turbulentos da arte moderna de São Paulo, para enviar esta mensagem de compreensão aos outros artistas. Faz sentido este discurso ter incitado o descontentamento dos

⁴⁴ Em 1937, abre na cidade de Munique a exposição *Arte Degenerada*, organizada pelo Reich. Quatro anos antes, Hitler havia fechado a Bauhaus. Contou com cerca de 650 obras deslocadas de 32 museus alemães, consideradas artística e moralmente indesejáveis. Ao lado das obras foram postas imagens de pessoas com deficiências denominando as obras como repugnantes e afirmando a noção da arte Moderna como sem sentido e feita por qualquer um. A intencionalidade da exposição fora aludir à arte Modernista como criadora do Estado Bolchevique. Porém, Kern (2002) relembra que os bolcheviques russos preservavam a arte clássica, e consideravam o Modernismo como decadência do sistema, tal qual o Reich.

⁴⁵ O jornalista Nelson de Assis dedicou quase quatro páginas ao Salão, também assimilando-o à Exposição *Arte Degenerada* (1937), em entrevista com Carlos Petrucci para a *Revista do Globo*, em 1946. (SCARINCI, 1982).

⁴⁶ Elogio À Arte Moderna”. In *Revista do Globo*, dezembro de 1941.

futuros organizadores do Salão Moderno, principalmente no trecho que diz: “[...] son but était de remplacer la fausse mentalité [...]”, já que escrevem no Manifesto que o Modernismo “nada mais é do que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora em suas intenções.” (MANIFESTO, 1942)

“Le modernisme a été brésilien, essentiellement brésilien [...] Les réactionnaires de l’art me diront - Et le futurisme n’a-t-il pas été italien? Je leur répondrai: [...] Ce mouvement là était italien, pour l’Italie. Le modernisme était brésilien, pour le Brésil. [...] Il apportait [...] le désir d’une émancipation mentale [...] D’après Cassiano Ricardo, [...] son but était de remplacer la fausse mentalité [...] Nous voulions que le brésilien pense à la brésilienne. [...] Le mouvement littéraire de 1922 représente le [...] sentiment du besoin d’un renouvellement social [...] Le message révolutionnaire de ‘Klaxon’, et le manifeste de Graça Aranha dévoilent à notre sensibilité un nouveau monde. Si le renouvellement esthétique du Brésil avec la musique de Vila Lobos, la sculpture de Brecheret, la peinture de Di Cavalcanti, Anita Malfatti et Vicente do Rego Monteiro, avec la poésie pittoresque et très brésilienne de Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Augusto Meyer, Teodomiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira e d’autres. Elle a été une éruption osée qui a libéré l’art des dangers de l’académisme et du provincialisme [...] Dans la peinture [...] Portinari est de nos jours une expression artistique non seulement du Brésil mais de tout le continent américain [...]” (apud KERN, 1981, p.380—382).

A crítica de arte brasileira questiona a “brasilidade” intrínseca ao modernismo brasileiro desde a polêmica exposição de Anita Malfatti (1917). Ornellas não teve a mesma dúvida: para ele, o modernismo estando no Brasil era essencialmente brasileiro. Porque queria que o brasileiro pensasse no brasileiro — e os modelos culturais brasileiros como tal, a exemplo de Heitor Villa-Lobos (1887—1959), Anita Malfatti (1889—1964), Vicente do Rego Monteiro (1899—1970) e Menotti del Picchia (1892—1988). A analogia que Ornellas escreve dos reacionários lhe

perguntando se o futurismo não era italiano, quando ele afirma que o modernismo brasileiro o era, diz respeito à forma que a crítica de arte antimodernista, dos anos 1920, chamava os modernistas paulistas de futuristas.

Menciona Cassiano Ricardo (1895—1974)⁴⁷ na defesa do Modernismo como emancipação mental. É provável que Ornellas seja o primeiro literato rio-grandense a receber a Semana de 1922 e os modernistas paulistas como renovadores. Bem como é intitulado, é naturalmente o primeiro elogio rio-grandense à arte Moderna. Ornellas também era um declarado Modernista.

Ainda menciona nomes da literatura rio-grandense, Augusto Meyer (1902—1970), Teodomiro Tostes (1903—1986) e Athos Damasceno Ferreira (1902—1975) como contra o academismo e o provincialismo. Para Carlos Scarinci, num certo sentido, o discurso de Ornellas “oficializava as tendências modernas no Rio Grande do Sul.” (1982, p. 68). Carlos Zilio (1997) conclui que uma arte que possa ser considerada brasileira não nasce de voluntarismo ou de fórmulas acabadas, mas de um processo histórico capaz de expressar a maturidade cultural e as transformações sociais: arte brasileira é aquela feita no Brasil e realizada conforme condições materiais e culturais específicas (BOHNS, 2005).

Getúlio Vargas cria o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1937, e nomeia como diretor o pintor academista Oswaldo Teixeira (1905—1974). Em contrapartida, Gustavo Capanema (1900—1985) foi nomeado para o Ministério da Educação e Saúde Pública nos dez primeiros dias do mandato de Vargas e, uma vez no cargo, permaneceu até 1945. Capanema financiava diversos artistas Modernistas para obras públicas do Estado, a exemplo de Candido Portinari (1903—1962) no Palácio Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. No Rio Grande do Sul, Vargas nomeia Manoelito de Ornellas para a direção do DIP, em 1938, curiosamente, porque Ornellas era um dos mentores do culto do tradicionalismo do sul do país (BOHNS, 2005). Ornellas incentivou o desenvolvimento do modernismo rio-grandense assim como Capanema o fez no Rio de Janeiro.

A verdade era que o Estado Novo não admitia discussões livres no que tange à cultura. Esta simpatia de nomeados ao aparato cultural com o Modernismo tinha a

⁴⁷ Cassiano Ricardo (1895—1974) esteve associado ao Grupo *Verde-Amarelo*, assim como Manoelito de Ornellas, fundado na primeira fase do modernismo brasileiro. Declarou que, o verde-amarelismo, tendo resultado no Integralismo, não haveria mais nada a dizer a seu respeito. Eis aí a causa de seu afastamento do verde-amarelismo e do Grupo da *Anta*.

ver com a tentativa de formar uma arte nacional através do Modernismo. Por que a arte Modernista em seu sintoma nacionalista sondava as profundezas culturais do país (CARDOSO, 2022), o regime a autoriza buscando criar uma unidade cultural, embora não deixe de a vetar, ambigualmente.

Kern consulta e comenta as duas críticas de Aldo Obino, a de Ângelo Guido e o Manifesto de Encerramento (1942) do Salão Moderno. A crítica de Ernesto Cros Valdez aparece em suas referências do capítulo, mas ela não comenta-a ou traz trechos no corpo do texto. Pensa que por se tratar do primeiro Salão desta modalidade, a opinião dos críticos está cheia de emoção, e eles tiveram sua primeira oportunidade para articularem seu antimodernismo comum.

2.2. “O ESPETÁCULO DA LEGITIMIDADE”: FLÁVIO KRAWCZYK (1997):

A reflexão teórica sobre a arte no Rio Grande do Sul ganha uma outra complexidade na dissertação⁴⁸ de mestrado de Flávio Krawczyk (1997), tornando-se um instrumento independente às obras dos Salões. Considerando o recorte estabelecido entre 1875 e 1995, Krawczyk realiza sua monografia sobre os Salões de Artes Plásticas de Porto Alegre entre fontes documentais orais, que operam a necessidade de clareza das relações do sistema da arte em Porto Alegre, e materiais. O recurso oral acerca de um evento acaba focando em quesitos de pré-produção do mesmo também (KRAWCZYK, 1997).

O historiador da arte entrevista o crítico Aldo Obino em 7 de maio de 1997. O material oferece um testemunho particular das tensões no campo da crítica de arte em Porto Alegre, na data de 1940. No momento em que passa a escrever críticas sobre os Salões e balanços artísticos do ano, surge uma rivalidade entre Obino e Ângelo Guido, os *carros-chefe* dos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*. O desentendimento entre os críticos de arte era cobrado pelos membros da Francisco Lisboa: “[...] Até queriam que eu atacasse: ‘Você vai atacar o Guido?’ E eu disse: ‘Olha, vocês podem fazer isso. Eu não. [...] Ângelo Guido era meu colega. Eu não ia fazer isto. [...]’”.

⁴⁸ KRAWCZYK, Flávio. O espetáculo da legitimidade: Os Salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1997.

Porto Alegre mantém exposições coletivas sobre a forma de “Salão” desde os primórdios delas como um vínculo entre a arte e a Academia. Em São Paulo, a partir dos anos 1930, surgiram diversos salões não-oficiais; os artistas rio-grandenses interferiram na genericidade sistêmica da categoria (ora, os “Salões” abarcavam toda produção rio-grandense) por meio do ataque a Guido. Conforme Obino, o Instituto “[...] tinha um grupo dominado... era o Guido. [...]”. Em entrevista à Úrsula Rosa da Silva, em 27 de fevereiro de 1999, Obino reconhece a admiração do meio intelectual por Guido:

“O Guido foi bem nessa coisa, fazia crítica, ‘crítica’, como ele dizia, ‘para os meus amigos’. Não era de qualquer artista que aparecia que ele fazia crítica, e, conforme a coisa também ele dava duro em cima. Diziam assim: ‘o Guido, ele pinta como escreve e escreve como pinta’. [...] era uma crítica pastosa, plástica. Era inteligente, o homem.” (OBINO, 1999)

A rivalidade dos críticos não partia totalmente de Obino:

“Para mim ele [Guido] dizia assim, quando nos encontrávamos nos concertos: ‘Eu escrevo para os meus amigos. Não sou como você. Você é pago.’ Mas ele era pago também. Só que ele ganhava por artigo. O *Diário de Notícias* tinha um sistema pelo qual ninguém era mensalista. Era tudo colaboração. Ele estava procurando me humilhar [...]” (OBINO, 1997)

Guido sugeria que Obino estivesse sendo pago para desestabilizá-lo em sua crítica. O texto de Guido era mais cauteloso que o de seu colega, que era mais incisivo. Até que ponto suas reflexões sobre o Salão de 1942 tiveram a interferência deste desentendimento que começa em 1940? Ou seja, a desinibição de Obino poderia ser uma farpa para Guido?

Há de se reconsiderar as posições de ambos em relação à entrada do Modernismo no Rio Grande do Sul. Guido, crítico de arte especializado com outro grau de legitimidade que Obino, era a favor de um Modernismo moderado. Obino, por sua vez, era claramente um antimodernista, inicialmente, embora seja receptivo que outra instituição, a Francisco Lisboa, entrasse no sistema da arte de Porto

Alegre. Desta disputa sistêmica, entre Obino e Guido, Associação Francisco Lisboa e Instituto de Belas Artes, entendemos que alguns valores estéticos saíam triunfantes; e, os artistas que propunham a Obino que atacasse Guido, o sabiam. Porém, estes valores não eram exatamente os mesmos originários do Salão Moderno, embora a ideia central do Salão também fosse a de triunfar valores estéticos primeiros sobre segundos, da arte rio-grandense sobre a arte Modernista.

Flávio Krawczyk não consulta as críticas de arte em jornais de 1942. Porém, os dois capítulos de sua dissertação que destacam o Salão Moderno trazem outra metodologia, o recurso oral, que tensiona outros limites ao modernismo rio-grandense. A tese de Maria Lúcia Bastos Kern (1981) era uma das fontes de Krawczyk, consultada principalmente para o ordenamento da história dos Salões sob o regime do Estado Novo; a dissertação de Carlos Scarinci (1982) e o Manifesto de Encerramento (1942) eram outras referências da dissertação do historiador da arte.

3. MODERNIDADES AMBÍGUAS:

“São Paulo tem a virtude de descobrir o mel do pau em ninho de coruja. De quando em quando, nos manda umas novidades velhas de quarenta anos.” (BARRETO, 1922)

Como visto na crítica de arte de 1942, o Modernismo não dizia respeito às características locais do Rio Grande do Sul, como o tinha com São Paulo. No século XX, nas décadas de 2000 e 2010, Neiva Maria Fonseca Bohns (2005) e Úrsula Rosa da Silva (2017) abordam a modernidade antes do modernismo rio-grandense, tal como a recusa do Modernismo no Rio Grande do Sul.

3. 1. SANTO DE CASA NÃO FAZ MILAGRE: NEIVA BOHNS (2005):

Atitudes chamativas e carnavalescas contra ou a favor do Modernismo, que não fossem em tom de sarcasmo ou de paródia (como no caso dos manifestos literários, sendo o próprio Manifesto de Encerramento nossa principal disposição neste trabalho), não se revelaram no Rio Grande do Sul (BOHNS, 2005). Autores rio-grandenses, e tem-se Krawczyk como referência, percebem esta “falta de atitude” perante às vanguardas europeias (e seus símiles paulistas) como provincianismo do sul do país. Entretanto, diversas investidas culturais mostraram que parte do campo cultural rio-grandense não era tão provinciana como parecia ser, inclusive tentava exibir seu cosmopolitismo, e mesmo assim resistia à modernizações artísticas, tratando-se de uma atitude mais conservadora do que provinciana (BOHNS, 2005). Sandra Pesavento (1999), reflete sobre a intelectualidade do campo da arte rio-grandense:

“não se pode [...] duvidar da capacidade de informação de sua elite, formada na [...] Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro ou na Faculdade de Direito de São Paulo, antes que começassem a graduar-se também nas faculdades locais. Suas leituras, suas citações, seu engajamento nas correntes contemporâneas de debate nos mostram o seu conhecimento

atualizado no debate internacional.” (PESAVENTO, 1999, p. 271)

O distanciamento com as vanguardas artísticas não pode ter sido a simples incapacidade de produzir a partir de uma nova visualidade ou falta de habilidade para imitação literal de novas formas. Ora, o Rio Grande do Sul ainda não possuía uma herança relativa às artes plásticas forte o suficiente, e que pudesse ser posta à prova por novas.

Neiva Maria Fonseca Bohns em sua tese⁴⁹ de doutorado (2005), estuda as dificuldades de formação de um campo artístico no Rio Grande do Sul, desde o final do século XIX até meados do século XX. Bohns articula estímulos individuais que contribuíram para um quadro geral da história da arte rio-grandense, incorporada até certo ponto à história geral da arte brasileira. À vista disso, define que o balanço cultural de Porto Alegre, feito por Ângelo Guido, em 1939, marca profundamente o meio intelectual local⁵⁰, a ponto de que a historiografia da arte reproduza ao longo dos anos a ideia de que pelo menos pictoricamente não houve renovações de cunho Modernista no Estado. Esta aparente ausência de atualizações foi desenvolvida por Bohns como uma recusa artística. Guido escreveu no balanço cultural do ano de 1939:

“O movimento artístico do Rio Grande não atingiu ainda a amplitude alcançada pelo movimento literário. Esse é de mais vastas proporções e de mais capacidade realizadora. Possui mesmo um cunho característico próprio, [...] que falta em absoluto na pintura.” (GUIDO, *apud* BOHNS, 2005, p. 171)

Mas não se pode desconsiderar que entre os anos 1930 e 1940 houve uma significativa mudança de temas tratados nas artes plásticas, e da forma como foram representados, tanto na pintura como em outros suportes. Além disso, alguns escritores rio-grandenses se consideravam Modernistas desde os anos 1920.

⁴⁹ BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente improvável: Artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: 2005.

⁵⁰ Scliar postulou o mesmo em 1939.

A aceitação de formas Modernistas partiu de uma compreensão limitada de seu sentido por parte dos artistas, que minimamente tentaram criar soluções artísticas diferentes das que conheciam. Fica evidente a existência de um longo e ambíguo processo de adesão à modernidade nas artes plásticas rio-grandenses antes mesmo do Estado Novo, por vezes à aderindo e outras à resistindo.

O trecho citado de Guido separa a “pintura” da “literatura”. Ao contrário, nas críticas de janeiro de 1942, Obino não concebeu a pintura fora das coordenadas da literatura.

O período de 1924 a 1928 marca as primeiras significativas reformas na cidade de Porto Alegre: novos cafés, cinemas, teatros, livrarias, um novo sistema de iluminação pública, etc. (PESAVENTO, 1999), ao passo que, em São Paulo, acontecia a *Semana de Arte Moderna* de 1922 e seu correspondente que estava mais “à altura” do Modernismo, o Manifesto Antropófago, em 1928. Para Paulo Sérgio Duarte, o Manifesto era um pensamento não-passivo em relação às atuais referências externas, estruturado a partir de “metáforas violentas” (DUARTE, 1998), coisa que o Salão Moderno também cumpre.

Bohns ainda fundamenta que Ângelo Guido, à data de abertura do Salão, não era mais a única autoridade na crítica de arte local (BOHNS, 2005), apesar de na década de 1930 ter sido praticamente o único “santo” a se corresponder com jornais e literatos de São Paulo tratando do campo da arte do Rio Grande do Sul. O resultado desta autoridade foi somente a evidência de seu discurso humanista⁵¹ para os novos críticos do início da década de 1940 em Porto Alegre. Guido era um crítico diferenciativo, discernia critérios e valores da crítica de arte: “nem a especulação filosófica, nem a sociológica [...], nem a erudição histórica e arqueológica, nem as minuciosas descrições iconográficas [...], representam a crítica de arte.” (GUIDO, 1958, p. 6). A finalidade da crítica, para ele, era a “penetração do sentido da obra literária ou artística dentro do ambiente intelectual em que surgiu.” (GUIDO, 1939). Ou seja, o crítico contribuía para a sistematização da história da arte rio-grandense. No caso, sua formação jornalística segue aparecendo em seus ensaios, na presença de “uma fundamentação do julgamento,

⁵¹ Ornellas considera que Guido “[...] não se apóia, a sua crítica, em preferência a qualquer escola, cultura, ou raça. Seu gosto acha raízes na natureza humana e refinamento no trato íntimo com os grandes mestres da humanidade.” (ORNELLAS, 1939, p. 81)

do olhar do crítico e da necessidade de mostrar as fontes de cada artista estilística e espiritualmente.” (SILVA, 2017, p.124)

A nova leva de críticos emerge também como militância rio-grandense contra doutrinas externas à arte, mas que a tiveram como palco no compromisso social da arte dos anos 1930–1940, como relata Carlos Scarinci:

“O comunismo já estava nos manifestos de Oswald de Andrade com todos os seus dilaceramentos [...] O integralismo de Plínio Salgado já estava inquieto no grupo Anta. O udenismo [...] já está em *A Revista*. O que se prenunciava não era só 1930, mas 1932, 1935, 1937 [...]” (SCARINCI, 1982, p. 11–12)

Neiva Bohns consulta a tese de Maria Lúcia Bastos Kern (1981) e a dissertação de Carlos Scarinci (1982). Por se tratar de uma monografia contemporânea, traz autores rio-grandenses mais recentes, como Maria Amélia Bulhões (1992) e Sandra Pesavento (1999), que conceituam a modernidade. Entre as críticas de 1942 sobre o Salão Moderno, Bohns se detém mais nas de Guido desde 1925, mas tem como referência as críticas de Aldo Obino e o Manifesto de Encerramento.

3. 2. O MANIFESTO DE ENCERRAMENTO DO 1º SALÃO MODERNO DO RIO GRANDE DO SUL: ÚRSULA ROSA DA SILVA (2017):

Úrsula Rosa da Silva (2017) toca no Salão Moderno em dois materiais: sua tese de doutorado⁵² focada na atuação de Ângelo Guido no contexto da arte no Rio Grande do Sul, orientada por Maria Lúcia Bastos Kern, e em um artigo que destaca o Manifesto de Encerramento (1942). Em ambos os textos, sua principal fonte documental é o jornal *Diário de Notícias*.

Abre o artigo, “A Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 foi referência para a organização do 1º Salão Moderno do RS.” (SILVA, 2017, p. 2). Por quê? Sabemos que os artistas participantes da Semana Moderna eram temidos pelos literatos rio-grandenses desde os anos 1920. Mas o Salão Moderno

⁵² SILVA, Ursula Rosa da. A crítica de arte em Ângelo Guido. Curitiba: Appris, 2017.

aparentemente era uma crítica direcionada e ameaçadora ao próprio sul do país. E os artistas rio-grandenses não se direcionaram ao Rio de Janeiro e São Paulo. Silva se referia mesmo ao Modernismo da Semana Moderna, não ao formato de Salão da mostra de 1922, pois em seguida informa que “[...] o 1º Salão Moderno do RS teve peculiaridades e propósitos que o diferenciam de outros Salões que ocorreram no Brasil com a mesma denominação.” (SILVA, 2017, p. 8). Tivesse ocorrido a partir de fevereiro de 1942, o Salão teria acompanhado os vinte anos da Semana e o balanço do modernismo paulista de Mário de Andrade⁵³. “[...] O fazíamos pela festa, de que a Semana de Arte Moderna foi a primeira. A bem dizer, todo esse período do movimento modernista foi uma fase ininterrupta de festa, de cultivo do prazer [...] O movimento que representamos não gerou mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil.” (ANDRADE, 1942, p. 5). A blague rio-grandense nada teve de festa. Foi anárquica e debochada, mas não se pode dizer despreocupada. Outra análise que poderíamos fazer no âmbito Salão—Manifesto, especificamente para o campo da arte, era de que os artistas que assinam o Manifesto esperaram que o público da mostra negasse sua experiência favorável na visita às obras, de acordo com suas ideias publicadas. Ora, as obras do Salão tinham valor estético, embora as tivessem feito como se não o pudessem ter. Como a maioria delas não foi localizada após o término da mostra, o que analisamos nesta pesquisa é seu valor histórico. O que podemos especular em relação à estética das obras em conjunto como “Salão” é que, antes da publicação do Manifesto, os artistas, que planejaram o blefe, se expuseram ao ridículo para o sistema da arte local a troco de sua ameaça.

Silva é a primeira historiadora a citar as críticas de Ernesto Cros Valdez, Ângelo Guido e Aldo Obino, os três principais críticos do Salão. O trecho que traz de Valdez é o qual o crítico questiona a ausência de Scliar no Salão, sendo até então o único Modernista no Rio Grande do Sul.

Admite-se que a tese de Maria Lúcia Bastos Kern e de Neiva Bohns, e a dissertação de Carlos Scarinci e Flávio Krawczyk vêm de um costume de longa pesquisa e escrita extensa. Úrsula Rosa da Silva faz um volumoso trabalho de tese,

⁵³ “[...] Foi gostoso, ficou bonito, mas como tive coragem de participar daquilo! [...] como tive coragem para dizer versos ante uma assuada tão singular, que eu não escutava do palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas? Como pude fazer uma horrída conferência na escadaria do teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer? O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui engeguecido pelo entusiasmo dos outros. [...] se agüentei o tranco foi porque estava delirando [...] Por mim teria cedido [...] o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, em plena guerra europeia [...]? [...] Quem teve a ideia da Semana? Por mim não sei quem foi, só posso garantir que não fui eu.”

sondando a crítica de arte de Ângelo Guido em Porto Alegre, mas, para este trabalho de conclusão de curso, era mais apropriado a revista do artigo, menos denso em escrita que os demais, que dispunha melhor o objeto da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942) foi um blefe (*bluff*) organizado por quatro artistas rio-grandenses (Guido Mondin Filho, Osvaldo Goidanich, Edgar Koetz e João Faria Viana), em 1942, no formato de um “Salão”, que durou apenas três dias. O Salão está no contexto dos protestos no sistema da arte por parte da Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa (1938—1942) pela atenção dos críticos de arte locais às suas exposições coletivas, que tomaram o nome de “Salão” para conferir à elas a mesma importância das exposições do Instituto de Belas Artes, que levavam o nome da categoria expositiva de Paris. Os membros da Francisco Lisboa também criticaram a crítica de arte local, insinuando que a mesma era dispensável ao quadro artístico de Porto Alegre. Um de seus membros, Guido Mondin Filho (1936) declara que os associados seriam os próprios críticos de suas exposições. Outro, Carlos Scliar (1939), afirma que as considerações da maior autoridade crítica local desde 1928, Ângelo Guido, estavam sendo prejudiciais ao desenvolvimento artístico no Estado. Com isto, a Francisco Lisboa interfere diretamente na crítica local ao introduzirem um novo jornalista na literatura de arte sobre os Salões do Rio Grande do Sul, e as posições de autoridade no sistema da arte local são reconstituídas.

O evento exibiu 48 obras, as quais não foram mapeadas visualmente depois do término do mesmo. Embora os títulos das obras não fossem nada genéricos, não facilitaram a busca. O motivo é claro: os criadores das obras não as consideraram portadoras de valor estético, as fizeram sem sentido. Por isso, as obras desapareceram da produção de seus autores.

O verdadeiro “prato cheio” para a crítica de arte rio-grandense fora o Manifesto de Encerramento da mostra, publicado nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias* no dia em que ela se encerrou, porque os artistas assumiram nele que pretenderam induzir os críticos a elogiarem a exposição para, em seguida, anunciá-la como falsa e encenada. Antes do Manifesto, foram escassas as notas sobre a mostra em si. Os críticos se detiveram à sua temática.

Mesmo utilizando discursos antimodernistas, os críticos não condenaram explicitamente o Modernismo após a publicação, nem tiveram reações explosivas à mostra. O que fizeram fora não se mostrarem enganados pelos artistas: unanimemente aceitaram a exposição como um divertimento cosmopolita à cultura

local. Desperceberam seu tom de ameaça. Ainda, o Manifesto serviu para deixar clara a filosofia esotérica compartilhada pelos críticos de Porto Alegre em seus textos de arte, que substituíam, de certa forma, uma crítica subjetiva das exposições. A experiência estética deles e aquela que eles percebiam no público visitante estava em consonância com outros ocultismos percebidos na natureza. A crítica de 1942 também mostra a ausência de uma descrição minuciosa das obras da exposição. Todos que escreveram notas sobre ela, julgaram a análise formal desnecessária.

A recepção crítica do Salão aumenta significativamente o debate teórico conjunto sobre as vanguardas artísticas e sua entrada no Estado. Cabe uma pesquisa maior sobre os representantes da crítica rio-grandense na década de 1940, inclusive sobre os que não discorreram acerca do Salão, e o porquê disto. Se este segmento de pesquisa fosse continuado, teria de melhor fundamentar a relação da crítica de arte na história do modernismo brasileiro. Para tanto, outros críticos antimodernistas apareceriam no desenvolvimento.

A presença de um Salão farsante, no Rio Grande do Sul, sem indícios estéticos como a maioria dos Salões, por si só já demonstra procedimentos vanguardistas, quer tenham vingado ou não nas artes plásticas. Como unicamente um Salão não poderia representar uma transição na história da arte, considera-se a iniciativa ousada e única no sistema da arte rio-grandense.

A recusa inicial do modernismo no sul do país tinha haver com o entendimento da corrente brasileira como imitação literal de formas europeias. Considera-se que o Estado Novo de Getúlio Vargas motivou outras interpretações do modernismo brasileiro em estados além de São Paulo. Todavia, a arte modernista passou a ser praticada intensamente no Rio Grande do Sul somente após o Estado Novo. Não foi o modernismo paulista, o Estado Novo ou 1º Salão Moderno que estabeleceram uma descontinuidade na arte rio-grandense e a retiraram de sua letargia. Mas sim, as revoluções de 1923 e 1930, que instauram o Estado Novo. Com a inauguração da *Exposição de Arte Moderna*, em 1957, da Francisco Lisboa, fica evidente a primeira geração modernista rio-grandense em curso, e como os artistas associados a ela partilhavam técnicas. Para o aporte sobre a exposição moderna mais atual, seria preciso consultar historiadores contemporâneos aos referenciados nesta pesquisa também.

Apesar de lacunas sobre a exposição terem sido preenchidas, o resgate iconográfico responderia a diversas questões. Numa espécie de síntese, ei-las:

Getúlio Vargas soube da exposição? Quais são as características das 46 obras não identificadas? (*Souvenir de Isadora* e *O Ovo de Colombo* foram) Quais os significados dos títulos escolhidos para as obras? O ovo de Colombo viria de um provérbio italiano contado em toda Espanha, que se referia a situações nebulosas muito difíceis de se chegar, mas que quando reveladas, mostram-se, paradoxalmente, óbvias e simples. Como estas obras se pareciam juntas?

Por fim, a ética historiográfica requer que conceitos teóricos como “continuidade”, “cânone”, “ruptura”, e, até mesmo “moderno” e “salão”, estejam abertos desafios conceituais, excessões da regra, elásticas, como modismos e novidades temporárias. Ou que, findados os vanguardismos, a crítica de arte, inclusive brasileira, não deveria cobrar uma “evolução estética” da arte, mas um “desdobramento de linguagens” (GULLAR, 1993).

ANEXO I

...e honra da Loteria do Estado, quando da re- A. Chaves & Cia. ao nosso alto comercio

elo e serviços de assisten-
dial.
loteria é, no Rio Grande,
instituição tradicional. Go-
de grande credito e das
nças do publico, o preço
concessão tem sido ele-
no, o que, de um lado au-
a renda que dela tira o
o, e, por outro lado, di-
os proventos que, de sua
ção, auferem os concessio-
A Loteria, por isso, já
nstitue para estes um ne-
nde exista margem para
s resultados.



tado que na tarde
ção do ano sob os
& Cia.

Mas, é assim que está certo.
Si é natural que a firma que as-
sume o serviço com todos os ris-
cos e as responsabilidades que
lhe são inerentes, procure uma
compensação razoavel, não se de-
ve tambem perder de vista a fi-
nalidade social da loteria e que é
a de proporcionar meios para a
manutenção e subvenção dos es-
tabelecimentos pios do Estado. Si
não existisse a Loteria, o Estado
ver-se-ia na contingencia de criar
ou aumentar impostos para ob-
ter os fundos necessarios para
concessão dos auxilios que são
por ela atendidos. A Loteria
permite ao Estado a obtenção
desses fundos, de uma maneira
suave e armonica, e sem causar
perturbações á economia parti-
cular.

Há jogos de azar que desfa-
zem fortunas e arruinam lares.
Ninguem, porém, se prejudica
por jogar, de vez em quando na
Loteria. E, si o bilhete sair bran-
co (o que varias vezes vai acon-
tecer agora...) quem o adquiriu
concorreu ainda que em pequeno
gráu, para a manutenção de nu-
merosos estabelecimentos de cari-
dade.

A Loteria é entre nós uma ins-
tituição eminentemente popular.
A nova firma concessionaria pre-

...os socios da firma A.
Chaves & Cia. Antes de nos re-
tirarmos, solicitamos a atenção
do sr. Antonio Chaves que se
acha á frente da organização da
Loteria do Estado em sua Nova
Fase, para que nos dissesse al-
guma coisa sobre os planos que
futuramente pretende efetivar.

O sr. Chaves inicia a palestra
chamando nossa atenção para os
novos planos em que se baseiam
as extrações, um mínimo de bi-
lhetes, para um maximo de pro-
babilidades, dando, desta forma,
uma orientação diferente aos sor-
teios.

Prosseguindo o nosso entrevis-
tado esclarece-nos um detalhe
importantissimo, informando-nos
que é com um capital superior
a 4.000 contos de réis, que ope-
ram os atuais concessionarios da
Loteria do Estado.

Finalizando, disse-nos o sr. A.
Chaves que a firma tenciona rea-
lizar uma serie de atividades que
beneficiará o publico de uma
forma racional.

Após as cerimoniaes da inaugu-
ração, os funcionarios da Loteria
do Estado, incorporados compa-
receram á presença dos dirigen-
tes da firma, prestando-lhes uma
homenagem, ocasião em que fo-
ram trocados varios brindes.

Passavam das 17 horas, quan-
do se retiraram as ultimas pes-
soas, satisfetissimas da maneira
gentil e cativante, com que fo-
ram recepcionadas pelos mem-
bros da firma A. Chaves & Cia.

Inaugura-se Hoje o 1.º Salão Moderno De Artes Plásticas

Um empreendimento de valor mu-
lto significativo levam a termo, hoje,
vários pintores e desenhistas locais,
com a realização do 1.º Salão Mo-
derno de Artes Plásticas do Rio
Grande do Sul.

Iniciativa de caracter coletivo, o
salão representa um esforço notável
de animação e de renovação, refle-
tindo bem o entusiasmo com que ve-
lhos e novos artistas cerraram filei-
ras em torno da ideia de se lançar
o movimento modernista no seio das
artes plásticas riograndenses, a
exemplo do que já se fez em outros
adiantados centros do país.

Quarenta e oito trabalhos darão
conta, hoje, ao publico, da impor-
tancia que assume este expressivo
movimento. E, através, destes traba-
lhos, poder-se-á ter uma ideia bem
nitida das grandes possibilidades que
se oferecem aos nossos pintores nes-

te campo tão fértil em experiencias,
que é o da pintura moderna.

Aderiram ao salão moderno, os
seguintes nomes:

João Faria Viana; Edgar Koetz;
Oswaldo Goidanich; Guido Mondim
Filho; Ana de Lourdes; Hilda Goltz;
Luiz Corona; Jean Jacques Sridg-
lin; Fedor Kalinski; Jalme Tongel;
Vitorio Gheno; Olavo Dutra; Ko-
nov; Martin Obermeier; João Mol-
tini; Honório Nardim; Carlos Al-
berto Petrucci; Paulo Koetz e João
Braga, os quais expõe variados tra-
balhos de pintura, desenho, gravu-
ras e trabalhos em madeira.

O salão será aberto ás 17 horas,
na ampla loja da firma L. Liscio e
Cia. (Camas "Patente"), á rua das
Andradas, cedida gentilmente pela
gerencia local. Avisa-se ao publico
interessado, que o salão funcionará
somente até segunda-feira, dia 5, en-
cerrando-se nesta data, ás 21 horas,

Figura 5

Trecho da nota do Jornal *Diário de Notícias*, 3 de janeiro de 1942.

Fonte: MuseCom

Entre “Moderno Ovo De Colombo

(Continuação da 10.ª pagina)

— João Faria Viana trouxe, de seu atelier, o fundo de uma caixeta de goiabada que ele utilizara para experimentar os pinceis... O achado não podia ser melhor... Estava, justamente, faltando um quadro que fosse uma verdadeira “sensação”... Emoldurou-se a “descoberta” e improvisou-se um nome complicado e europeizado para assiná-lo — Fedor Kalinski. Mais difícil foi a escolha do título — grande segredo dos “modernos” — tantos e tão sofisticados eram os que vinham á memoria... Por fim, o plebiscito decidiu-se por “Souvenir de Isadora”... O preço astronômico, quatro contos de réis, foi o retoque final. Era só pendurar o quadro e foi o que se fez. O resto pertence á historia...”

— Esta “blague” ilustra bem — declara o nosso informante — como é campo facil de mistificação o pseudo-modernismo

e como ele se presta esplendidamente á atividade cabotina dos charlatães da arte. Não faltou quem entendesse “Isadora”, quem interpretasse Isadora, quem lhe encontrasse virtudes de movimento, de côr, de escola musicalista... E, também, ninguém reparou que o lindissimo amarelo, notado em quasi todo o fundo da tela, era o amarelo despretencioso e ingenuo do rotulo da goiabada...

Penha é que os quadros “modernos” do nosso salão não tenham ficado immortalizados num catalogo semelhante ao do Salão de Maio paulista, onde, quiçá, se inspiraram os organizadores locais, dando vida e sabor áquilo que se quiz impingir concientemente como verdade de uma “nova época”.

Hosanas ao senso e espirito humorístico da nossa gente!...

Ficamos por aqui. Há ainda, a dizer, que os organizadores do mais barulhento de todos os salões que até hoje tem assistido a cidade, solicitada a manifestar-se em seu pacato bom senso, vão ser homenageados pelos que simpatizaram com a idéia e estão louvando a sua intenção. Aqui fica um convite aos porto-alegrenses de bom fígado para esse jantar. Ele será a consagração final da obra benemerente e hem-humorada dos moços-artistas!

PROGNOSTICO DA DA LEPRA

Figura 6

Continuação da nota “Entre o Moderno ‘Ovo de Colombo’ e o Fresco ‘Souvenir de Isadora’” no Jornal *Correio do Povo*. Porto Alegre, 7 de janeiro de 1942.

Fonte: MuseCom

NOTAS DE ARTE

O 1.º SALÃO MODERNO DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO GRANDE DO SUL

A Pintura entre os artistas gaúchos tem seguido uma trilha comparável à da Poesia entre os vates do pago. A Pintura como a Poesia tem estado, no sul, predominantemente sobreposta às modas e a pruridos sem conformação com nosso espírito.

Isto não quer dizer que encontramos aqui e ali vultos que, autênticos ou não, procuram ser diferentes, mais em atitudes e programas do que por estruturação natural.

Já nas últimas exposições sinais de movimentação temos assinalado em nossos registros.

Agora, na entrada de 1942, surge o 1.º salão moderno de artes plásticas do Rio Grande do Sul.

Grande discussão e forte literatura tem despertado o problema da arte moderna. O movimento da arte moderna caracterizou-se sobretudo por uma grande vontade de afirmação de independência da razão humana, procurando cortar as ligações do espírito com a filosofia e a teologia. Conciente ou inconcientemente, o homem pretendia libertar-se da anatomia, do desenho, da perspectiva, nas artes plásticas; libertação da gramática, da versificação, da forma, na prosa e na poesia; insubordinação contra a melodia, do contraponto e da harmonia na música. Esse movimento



EUGENIA FERLINI

Figura 7

Trecho da nota de Aldo Obino para o jornal Correio do Povo em 4 de janeiro de 1942

Fonte: MuseCom



Não rebente a barba

FAÇA-A COM PRAZER, SUAVEMENTE, MACIAMENTE, COM O EXPLÊN-DIDO PÓ DE SABÃO

Liberty ABSOLUTAMENTE NEUTRO NÃO CONTEM POTASSA

VIDA SOCIAL

ANIVERSARIOS
As senhoras: Emilia Chaves de Azevedo, viúva do dr. Carlos Chaves; Orlinda Paranhos de Araújo; Augusta de Góes; Maria Teresa Góes Vinckler, esposa do sr. Oscar Vinckler; Maria de Oliveira, esposa do sr. Ezequiel A. de Oliveira; Leonor Alvim-Schell, esposa do sr. Carlos Schell; Ana Augusta F. da Fontoura; Eunice Artur; Adalina Gomes Braga, viúva do tenente João Inácio Madruga.
As senhoras: Nomi Rosa Telles, filha da viúva d. Lindronia de Teixeira; Alba Guimarães, filha do major Lupínio Guimarães; Irá de Oliveira, filha do sr. o Nunes de Oliveira; Rafaela Lopes, filha do sr. José Campos.
As senhoras: coronel Cláudio das Farias; Lúcia Chaves, filho das Santos; José F. da Costa dos Santos; capitão João Vargas; Felício Krüger; Augusto Sandch; Nardo Rufini; Teodoro Almeida Santos; major Antonio Pinto Passos; dr. Frederico dos Reis; Antônio Garioti; Oscar da Batistota; Gualberto Gonçalves da Silva, coronel de segundas.
As senhoras: Sueli, filha do sr.

o sr. Amante Carraro e sua esposa d. Maria Carraro. O ato civil foi realizado na residência dos pais da noiva, sendo padrinhos do noivo o sr. Adamastor Greco e sua esposa d. Edwiges Greco e da noiva o sr. Antonio Carraro e sua esposa d. Euzébia Carraro. Após as cerimônias nupciais foi oferecido um banquete aos convidados, seguido de um baile que prolongou-se até altas horas da noite.
BAPTISMO
Será levada a pia batismal, hoje, na Igreja de Nossa Senhora das Dores, a menina Maria Regina, filha do sr. Edgar Eugênio Giesin e de d. Célia Centeno Giesin, residentes na cidade de Cruz Alta. Serão padrinhos da Maria Regina, o tenente Sabino Mosier de Souza e esposa d. Nadir Leite de Souza.
FESTAS
Sociedade Recreativa Juventude — Essa sociedade levará a efeito no próximo sábado, em sua sede social, o baile de arrecadação de sua nova rainha. Essa festa está sendo aguardada com grande interesse. Os convites especiais serão fornecidos somente até o dia 8. Aos socios servirá de ingresso o recibo de dezembro.
Associação Leopoldina-Juvenil — O acontecimento social de maior alguma, o grande baile que realizará, sábado próximo, a Associação Leopoldina-Juvenil, à nova entidade que surge na cidade com excelentes características, uma vez que é

ARTES E ARTISTAS

Encerrou-se, Ontem, o 1.º Salão Moderno De Artes Plásticas

O "manifesto de encerramento", assinado pelos mentores da ruidosa mostra, constituiu uma autentica surpresa

Encerrou-se ontem, o 1.º Salão Moderno de Artes Plásticas que um grupo de artistas locais, dos mais conhecidos, organizou na ampla loja da firma L. Lacta e Cia., à rua dos Andradas.
Após a solenidade, reuniram-se os expositores, vários críticos, intelectuais e jornalistas, num jantar que teve lugar no restaurante Franz, nos Navigantes. Essa festa de confraternização esteve animadíssima, u-

MANIFESTO DE ENCERRAMENTO

A crítica e se publico da capital do Estado.
Os organizadores do 1.º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, hoje encerrado, acreditam ser sua obrigação direta e honesta, vir a publico, por meio deste manifesto, prestar esclarecimentos sobre as legítimas finalidades da mostra realizada.
Tem, pois, a dizer o seguinte:
— Que o movimento "moderista" no Brasil com que já se apresentou no Rio, em São Paulo e outras capitais brasileiras, tinha, que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre.
— Que esse "moderismo" nada mais é que uma arte falsa nos seus processos e purificadora nas suas intenções, praticada por gênios improvisados que servem, na escuridão dos cogitamentos, para reacarem revoluções dentro dos concelios estereos da Belleza, com aras inspiradas de iluminados portadores da Verdade Nova...
— Mas não existe mais que uma Verdade. E o que houve sempre foi a ansia do homem em busca da verdade, e, nos anos, a procura de caminhos vários que o levavam até a Luz Suprema. Foi o surgimento dos processos, dos métodos, das escolas em que, sempre com o mesmo objetivo — a colinação do Belo — todos os artistas viram processando o seu aperfeiçoamento, seguindo suas próprias tendências, sem feição, sua personalidade e sua cultura.
Que nesta palavra — cultura — está o "gêmenio" encançado que os tais inovadores desconhecem... Por que sem o lastro dessa preciosa cultura é inútil tentar qualquer coisa.
Esses revolucionários que pulgam por São Paulo, pelo Rio, e que já conseguem a extender suas vistas para o Sul, que leram? Onde estudaram? Difícil é a resposta, quando chorozita é o seu despojar artístico. Não gritantes são as suas atitudes preconceituosas e teatrais, tão infantis e vagas e a sua pintura de essência ou de "lismo"...
— Que a arte pseudá, o falso e deturpada "moderismo" desta corrente postas (isto em voga pelos críticos e entendedores confusos na mesma palavra, é obra destruída, subvertida, abstrata e letal, que utiliza processos ultra socialistas, ver-

GUARANA CONTINENTAL
O champagne com alcool
SERVILARIA Continental

nar com vantagem ao lado das telas expostas pelos mais adiantados "vanguardistas da semana", nos restaurantes salões do gênero.
— Que houve no salão, a contribuição de elementos sinceros e que estão procurando acertar, sem pruridos sentimentais e livros das correntes "pretenciosas" e artificialmente fabricadas pelos gênios modernos, com os verdadeiros rumos da pintura dentro de um logico, honesto e compreensível propósito de renovação.
— A estes, que inconscientemente colaboraram conosco, nossa eterna gratidão. O merito real das suas obras foi sentido pelo publico e esta é a nossa unica e grande desculpa.
— Que, para finalizar o salão serviu de prova esmagadora de que não há ambiente, aqui, para heresias artísticas.
A opinião da critica, as opiniões emitidas pela maioria dos visitantes — e foram milhares — correm para sempre a aza enfadada dos vozeadores de céus turvos. Foi essa a missão que o merito do salão que Porto Alegre assiste...
Porque o Rio Grande é, ainda, aquela terra de tradições de que Mactoulo de Góes, com tanto brilho, nos fala nessa admirável "plaque" que é "Símbolos e Tradições", sua brilhante conferência pronunciada no que foi um inespargível entusiasmo pelo a cultura da nossa gente para a recepção justa dos valores dentro das diretrizes que nos dita o belo e puro espirito da nossa "terra, sonda-dora e cavalheiresca, nobre e altiva. Acomanhámos, certamente, a evolução que se processa há milênios e que nunca foi obra de improvisação, mas apenas, a cristalização dos princípios reconstruídos, pari passo, à marcha reconcional do Homem. Não nos fechamos jamais, em cidadades sombrias, em grotas arcaicas. Não re-novamos ao primitivismo sem emperramos em intolerantes moléculas de um bilioso classicismo. Caminhámos incoscientemente, para diante e para trás, sedentos de Ideal, levados e purificados pelo voo radioso de Ariel. Temos o sentimento exato da evolução e da revolução, a medida logica da forma, o sentido profundo da arte, nas suas fontes eternas — isso, devemos estar sempre vigilantes, devemos estar sempre vigilantes, devemos estar sempre vigilantes. Não há a toda tentativa arrogante de pretensões, barbara e subversiva cor que se preguenda — na impossibilidade do contrario — tudo nivelar pelo pior, pelo mais baixo.
O salão que encerrou hoje suas portas, entrou-as pesadamente sobre o sonho artístico desses máis demolidores, num solene e profundo "requisito" em terra rionandense...
É tudo o que tinhamos a dizer.
Ovaldo Goldmanch
João Faria Viana
Edson Kogit
Gualdo Mendin F.º

CINE-DIARIO
"RAFLES", COM DAVY NIVEN, E "O CARTAZ DO CENTRAL"

na e Elisa Landi. Vindo no centro do desejo de milhares de torces do celebre romance de Alexandre Dumas, o Central apresenta, quinta-feira, "O Conde de Cristo" — a mais encantadora laria de todos os tempos.
FAIXÃO E VINGANÇA, O OKARANI
Loretta Young esta maravilhosa atriz que já vem há anos nos as grandes interpretações de uma vem agora num filme de absolutamente novo. Ao lado também tem grande caracter: sua nos oferece grãtia vez, o aplausos animo do que quem seus papéis de bobolista da Em Paixão e Vingança o amanhã estreia no Guarani, o grande estrela vivande o inten na de uma mulher resoluta u desafia pelo direito e pelo an
"AVES SEM NINHO", O COLISU
Estreia hoje, finalmente, que toda a cidade aguarda crescente ansiedade: Aves sem Ninho, a realização máxima de Roubien, na qual ele nos mo podemos fazer um cinema t sua pobreza, mas instigant nos, capaz de ser compreto os nossos ouvidos e olhos. mas. Um cinema com atitud tão bom e tão sincero com flores. Ela nos mostra que fazer obra séria, mesmo co nes de recursos. E', com

Figura 8 Trecho do Manifesto de Encerramento no jornal Diário de Notícias, 6 de janeiro de 1942 Fonte: MuseCom

ANEXO II

Manifesto de Encerramento do 1º Salão de Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942)

À crítica e ao público da capital do Estado;

Os organizadores do 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, hoje encerrado, acreditam ser sua obrigação direta e honesta, vir a público, por meio deste manifesto, prestar esclarecimentos sobre as legítimas finalidades da mostra realizada.

Têm, pois, a dizer o seguinte:

- Que o movimento “modernista”, no travesti com que já se apresentou no Rio, em São Paulo, e outras capitais brasileiras, tinha que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre.
- Que esse “modernismo” nada mais é do que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora nas suas intenções, praticadas por gênios improvisados que surgem, na espontaneidade dos cogumelos, para pregarem revoluções dentro dos conceitos eternos da Beleza, com ares inspirados de iluminados portadores da Verdade Nova...
- Mas não existe mais que uma Verdade. E o que sempre houve foi a ansia do homem em busca da perfeição e, nesta ansia, a procura dos caminhos vários que os levassem até a Luz Suprema. Dai o surgimento dos processos, dos métodos, das escolas em que, sempre com o mesmo objetivo - a colimação do Belo - todos os artistas viram processar-se o seu aperfeiçoamento, segundo suas próprias tendências, seu feitio, sua personalidade e cultura. Que nessa palavra - cultura - está o “sésmano” encantados que os tais inovadores desconhecem... Porque sem o lastro dessa preciosa cultura é

inutil tentar qualquer coisa. Esses revolucionários que pululam por São Paulo, pelo Rio, e que já começaram a estender suas vistas até o Sul, que leram? Onde estudaram? Difícil é a resposta, muito chocante é o seu desdém artístico, tão gritantes são as suas atitudes preconcebidas e teatrais, tão infantil e vasia é a sua pintura de essencia ou de “ismos”...

- Que a arte pseudo, o falso e deturpado “modernismo” destas correntes postas tão em voga pelos críticos e entendedores cozidos na mesma panela, é obra destruidora, subversiva, subterranea e letal, que utiliza processos ultra socialistas, vermelhos e implacáveis. Seu objeto preferido são as deformidades físicas e morais. Ela subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando, com suas extravagantes manifestações no terreno da música, da pintura, da escultura, e da poesia, um ambiente propicio - pela ausencia da etica fonte pura da moral - um clima favorável á infiltração das ideias extremistas, perturbadores do ritmo cristão em que, há muito, viva a Humanidade a sua luta pelo Ideal e pelo Belo.
- Que o salão local foi obra conciente, digna e honesta de profilaxia artística;
- Que, utilizando uma fórmula que se poderia chamar homeopática, se procurou combater a pseudo arte moderna com os proprios e faceis recursos que ela oferece;
- Que ficou provado ser essa “arte” tão superficial, tão facil que qualquer um, até as crianças, a podem imitar, como ficou ilustrado eloquentemente por esse enorme e simbólico “Ovo de Colombo”, exposto á entrada do salão;
- Que essa mesma “arte” se presta também ás piores mistificações, como atestam inumeros quadros pintados de encomenda, com intenção puramente escandalizante. Estes quadros honrariam os seus autores si lhes conviesse o

rotulo endanador de “modernistas”, pois poderiam figurar com vantagem ao lado das telas expostas pelos mais adiantados “vanguardeiros da reforma”, nos recentes salões do genero.

- Que houve no salão, a contribuição de elementos sinceros e que estão procurando acertar, sem pruridos academicos e livres das correntes pretensiosas e artificiais encabeçadas pelos genios modernos, com os verdadeiros rumos da pintura dentro de um logico, honesto e compreensivel proposito de renovação.

A estes, que inconcientemente colaboraram conosco, nossa imensa gratidão. O merito real das suas obras foi sentido pelo publico e esta é a nossa unica e grande desculpa.

- Que, para finalizar o salão serviu de prova esmagadora de que não há ambiente, aqui, para heresias artisticas.

A opinião da critica, as opiniões emitidas pela maioria dos visitantes - e foram milhares - cortou para sempre a aza enfezada dos vovejadores de céus turvos. Foi essa a missão esse o mérito do salão que Porto Alegre assistiu...

Porque o Rio Grande é, ainda, aquela terra de tradições de que Manoelito de Ornellas, com tanto brilho, nos fala nesse admiravel “plaquete” que é “Simbolos e Tradições”, sua brilhante conferencia pronunciada no Instituto de Educação, conferencia que foi um inapagavel entusiastico apelo á cultura da nossa gente para reposição justa dos valores dentro das diretrizes que nos dita o belo e o puro espirito da nossa terra, sonhadora e cavalheiresca, nobre e altiva.

Acompanhamos, certamente, a evolução que se processa há milenios e que nunca foi obra de improvisação, mas apenas, a cristalização dos principios

reconstruídos, pari passo á marcha ascencional do Homem. Não nos fechamos jamais em cidadelas sombrias, em grotas arcaicas. Não remontamos ao primitivismo nem emperramos em intolerantes môldes de um bilioso classicismo. Caminhamos. Caminhamos sempre. Caminhamos incessantemente, para diante e para cima, sedentos de ideal, levados e purificados pelo vôo radioso de Ariel. Temos o sentimento exato da evolução e da renovação, a medida logica da forma, o sentido profundo da arte, nas suas formas eternas - como a Beleza e a Verdade. E por isso, devemos estar sempre vigilantes para o combate justo, bom e nobre á toda tentativa arrogante e pretenciosa, barbara e subversiva com que se pretende - na impossibilidade do contrario - tudo nivelar pelo pior, pelo mais baixo.

O salão que encerrou hoje suas portas, cerrou-as pesadamente sobre o sonho arrivista desses maús demolidores, num solene e profundo “requiescat” em terra riograndense...

É tudo o que tínhamos a dizer.

Oswaldo Goidanich, João Faria Viana, Edgar Koetz e Guido Mondin Filho

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22, São Paulo: 1998.

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. In: Revista USP. São Paulo. n. 94. p. 9—18. Junho/Julho/Agosto 2012.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Casa do Estudante, 1942.

ARGAN, Giulio Carlo. Guia de história da arte. Lisboa: Estampa, 1992, p. 18—19.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 1980: Algumas observações críticas. In: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente improvável: Artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: 2005.

CARDOSO, Rafael. Modernidade em preto e branco. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.

CESAR, Guilhermino; GUIDO, Ângelo. Araújo Porto Alegre: dois estudos. Porto Alegre: SEC, 1957.

Da Luz, Angela Ancora. Salões oficiais de arte no Brasil. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A crítica de arte depois das vanguardas. In: O meio como ponto zero: Metodologia de pesquisa em Artes Plásticas. BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2002.

GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: 1993.

GREENBERG, Clement. A pintura Moderna. In. BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2. ed. 1986.

GUERRA, Lizângela. O 1º Salão de Outono e as artes visuais em Porto Alegre em 1920. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: 2023.

GUIDO, Ângelo. Trinta anos de pintura. In. Enciclopédia Rio-Grandense, v. 3, 1957.

GUINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da arte italiana. In: GUINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Lisboa: Difel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 87—93. (Memória e Sociedade). Publicado originalmente em Storia dell'Arte Italiana. Turim: Einaudi, 1979, v.1.

JR, José de Paula Ramos. Mário de Andrade e a lição do modernismo. Revistas USP, n. 94, p. 49-58. Dossiê Semana de Arte Moderna. São Paulo: junho/julho/agosto 2012.,

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo; KNAAK, Bianca; GIACOMELLI, Vinício (org.). Criação Plástica no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea: IE: Corag, 2002, p. 54-82.

KRAWCZYK, Flávio. O espetáculo da legitimidade: Os Salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Nelson Leirner. In: Por que Duchamp? Leitura duchampiana por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: 1999, p. 56.

SCARINCI, Carlos. A gravura no Rio Grande do Sul 1900–1980. Porto Alegre: 1982.

SILVA, Ursula Rosa da. A crítica de arte em Ângelo Guido. Curitiba: Appris, 2017.

SILVA, Ursula Rosa da. O manifesto dos artistas no Salão Moderno de 1942 no Rio Grande do Sul. Revista Ouvirouver, Uberlândia, v. 13, n.1, p. 232-243, janeiro/junho de 2017.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira. ed. 2, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 38.

Conferências

GUIDO, Ângelo. A crítica de arte no século XIX. Porto Alegre: URGS, Conferência na Faculdade de Arquitetura, 1958, p. 6.

ORNELLAS, Manoelito de. Ângelo Guido — Discurso de recepção no Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul. In. Vozes de Ariel. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939, p. 81.

Jornais

“Encerrou-se Ontem, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre: 6 jan. de 1942.

“Entre o Moderno ‘Ovo de Colombo’ e o Fresco ‘Souvenir de Isadora’”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 7 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

GUIDO, Ângelo. Arte Moderna. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre: 18 out. de 1925, p. 3—6.

GUIDO, Ângelo. A inquietação do espírito moderno. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre: 17 jun. de 1928.

GUIDO, Ângelo. Conversa sobre o Cubismo. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre: 29 nov. de 1931.

GUIDO, Ângelo. Um crítico e seis autores. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre: 29 mar. de 1939, p. 4.

GUIDO, Ângelo. “Arte Moderna e Arte Clássica”. In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 10 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

“Inaugura-se Hoje O 1º Salão Moderno De Artes Plásticas”. In *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 3 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

MONDIN, Guido. Um depoimento que veio de Brasília. In. *Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa*. Número 2, Porto Alegre, nov. de 1983, p. 9.

OBINO, Aldo. “O 1º Salão Oficial do Instituto de Belas Artes”, In. *A Nação*. Porto Alegre, 19 de novembro de 1939.

OBINO, Aldo. “O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul”. In. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

OBINO, Aldo. “Em Torno da Arte Moderna”. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 6 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

ORNELLAS, Manoelito. “Elogio À Arte Moderna”. In *Revista do Globo*, dezembro de 1941.

VALDEZ, Ernesto Cros. "Arte Moderna". In. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1942. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.