

## **O Manifesto dos artistas no Salão Moderno de 1942 no RS**

URSULA ROSA SILVA

■ 232

Ursula Rosa Silva é professora associada na Universidade Federal de Pelotas (UFPeL - Pelotas Rio Grande do Sul). Atua no Centro de Artes, nos Cursos de Graduação, Especialização em Artes Visuais e no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. É líder do NEAP (Núcleo de Estudos em Arte e Patrimônio) junto ao CNPq, e é diretora do Centro de Artes da mesma instituição desde 2013.

## ■ RESUMO

O movimento Modernista teve diferenciadas manifestações no Brasil entre os anos das décadas de 1920 e 1940. O presente texto apresenta o contexto do Rio Grande do Sul nos anos 1940 e como foi organizado o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas, tendo como base nos artigos e no manifesto das artistas publicados no jornal Diário de Notícias. Além disso, o texto considera as abordagens históricas sobre a arte e crítica de arte no Rio Grande do Sul, tais como Aldo Obino, Carlos Scarinci e Ângelo Guido.

## ■ PALAVRAS-CAVE

modernismo; arte; arte moderna, Rio Grande do Sul.

## ■ ABSTRACT

The Modernista movement had different manifestations in Brazil between the years of 1920 and 1940. This paper presents the Rio Grande do Sul context in the 1940s and as was organized the 1st Modern Hall of Plastic Arts, based on the articles and the manifesto of the artists published in the newspaper Diário de Notícias. In addition, the text considers the historical approaches to art and art criticism in Rio Grande do Sul, such as Aldo Obino, Carlos Scarinci and Ângelo Guido

233 ■

## ■ KEYWORDS

modernism; art; modern Art, Rio Grande do Sul.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 foi referência para a organização do 1º. Salão Moderno do RS. O presente texto aborda este Salão bem como suas peculiaridades, e reflete sobre os fatos que representaram a transição para o que se considera Modernidade nas Artes no Rio Grande do Sul. Para tanto, tomamos como uma das fontes principais nesta pesquisa os artigos publicados no jornal *Diário de Notícias*, do Rio Grande do Sul.

Os artigos dos jornais tiveram um papel importante na propagação das artes, no início e até meados do século XX, como mídia principal. O jornal *Diário de Notícias* foi um dos mais importantes jornais do Estado do Rio Grande do Sul que veiculava notícias e textos de arte, assim como foi o primeiro a contratar um crítico de arte, em 1925, o artista e professor Angelo Guido<sup>1</sup>, que exerceu esta função até os anos 1960. Ângelo Guido possuía formação na área das artes plásticas e atuava, também, como pintor. Além disso, tinha profundo conhecimento em história da arte e filosofia. Conforme Kern:

<sup>1</sup> Ângelo Guido Gnocchi nasceu em 1893, na Itália. Guido viera para o Brasil com dois anos de idade. Foi pintor, escultor, gravador, escritor e crítico de arte. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1900. Por volta de 1914, residiu em Santos, onde trabalhou como crítico de arte no jornal A Tribuna de Santos. Em 1922 expôs com Benedito Calixto. Em 1925, passou a residir em Porto Alegre, contratado pelo jornal Diário de Notícias como crítico de arte. Em 1935 participou da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha. Em 1936 foi nomeado para ministrar a disciplina de Estética e História da Arte no Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, do qual foi diretor em 1959. A 9 de dezembro de 1969, Guido falece na cidade de Pelotas (RS). Cf. SILVA, 2002.

Neste momento, as ideias de Guido estão, às vezes, mais avançadas e atualizadas em relação às dos outros críticos de arte. Mas é preciso sublinhar que suas idéias não são revolucionárias e acrescentar que a maioria dos críticos de arte, mesmo discutindo as idéias do grupo modernista de São Paulo e Rio de Janeiro, preferem a arte “tradicional”. (KERN, 1981, p.80)

Zanini, comentando a respeito da crítica de arte no Brasil, nas décadas de 1930 e 40, afirma que, de maneira geral, a crítica estava em compromisso com a arte moderna, mas registra algumas posições conservadoras, ligadas ao academismo<sup>2</sup>, como as de Flexa Ribeiro e Carlos Rubens, no Rio, Aníbal Matos, em Minas, e Ângelo Guido, no Rio Grande do Sul (ZANINI, 1991, p.79).

### O Modernismo no Rio Grande do Sul

Na primavera de 1925, duas conferências ocorreram no Clube Jocotó<sup>2</sup>, em Porto Alegre, com a finalidade de divulgar e esclarecer o que viria a ser o Modernismo: a do poeta Guilherme de Almeida e a do artista e crítico de arte Ângelo Guido. Na capital rio-grandense, os primeiros rumores e manifestações - a favor ou contra ao movimento - aconteceram no âmbito literário. O debate iniciou nos grupos formados por escritores que se reuniam no Café Colombo e na Livraria do Globo, propagando-se o interesse, mais tarde, para as outras áreas artísticas<sup>3</sup>. Muitos intelectuais foram convidados para discutirem o assunto no Rio Grande do Sul, mas estas duas palestras merecem destaque, principalmente por apresentarem posições antagônicas.

Guilherme de Almeida viajou do Sul ao Nordeste do Brasil com o propósito de divulgar o Modernismo, por meio de conferências, ressaltando, primeiramente, o caráter nacionalista do movimento e declarando-se, ele próprio, um modernista. Augusto Meyer, Cyro Martins e Moysés Vellinho reconheceram<sup>4</sup> que a visita de Guilherme de Almeida incentivou o movimento modernista no Sul, articulando elementos dispersos; todavia, esse movimento já havia iniciado, conforme eles, na literatura, não com as características paulistas, mas, antes, com as peculiaridades do Rio Grande do Sul.

Ângelo Guido, por sua vez, não se apresentou como modernista, mas, por outro lado, manifestou ser um artista com propostas um tanto inovadoras frente ao que existia no RS, na época, no âmbito das artes plásticas. Em sua palestra já revelava o que, mais tarde, pode-se perceber em sua obra: o caráter paradoxal de sua concepção artística, de não querer se ligar a nenhuma corrente, nem a “passadista” nem a “modernista”, conforme seus termos (GUIDO, 1925, p.3).

<sup>2</sup> O academismo aqui é entendido como vinculado à tradicional concepção de representação artística, disseminada, no Brasil, pelo ensino ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Este ensino, ainda que com características próprias ao nosso país, tinha tendências formais e metodológicas baseadas no classicismo europeu, advindas desde a época da Missão Artística Francesa (1816), responsável pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Cf. SILVA, 2002.

<sup>3</sup> Mário Totta promovia no Clube Jocotó as “Horas de Arte”, com palestras literárias.

<sup>4</sup> Os artistas Sotero Cosme, João Fahrion e Pelicheck já participavam deste grupo junto aos literatos.

<sup>5</sup> Augusto Meyer, Eduardo Guimarães, Pedro Vergara, Ruy Cirne Lima, Theodomiro Tostes, entre outros. Entrevistas presentes no texto de LEITE, Lígia C.M. Modernismo no Rio Grande do Sul - materiais para o seu estudo. São Paulo: IEB, 1972, p.228-264.

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

Não possui este modernismo, nos seus processos de criação, uma diretriz própria, brasileira ou internacional. É uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo e expressionismo, faltando, porém, a essa salada de “ismos” precisamente a parte espiritual que constitui o fundo das reformas estéticas estrangeiras (GUIDO, 1925, p.3).

E quanto aos escritores e artistas que se diziam modernistas, Ângelo Guido elogia seus trabalhos, no entanto, diz que se equivocam no que tange ao traço profundo de brasilidade, pois este está ausente de suas obras (1925, p.3).

No Rio Grande do Sul, em 1922, em termos literários, não repercutiu imediatamente o Modernismo, pelo menos não da forma como este ocorreu em São Paulo. O que aconteceu no Rio Grande do Sul, desde 1923, e que se aproxima a este movimento, foi uma busca de novos valores, uma crítica aos cânones estabelecidos e à forma fixa de criação literária. Nesse sentido, mesmo que retomando o regionalismo como ponto de partida para a pesquisa por uma linguagem própria e uma releitura da tradição, os escritores gaúchos consideraram-se modernos. E a passagem de Guilherme de Almeida, ainda que indiretamente, no caso da literatura, contribuiu para entusiasmar esta busca pelo novo. Por isso, Lígia Leite defende a existência de um Modernismo no Rio Grande do Sul, desde os anos vinte, considerando o envolvimento e intercâmbio dos escritores gaúchos com os intelectuais paulistas e a consciência que os literatos tiveram de querer renovar a escrita literária (Leite, 1972).

No caso das artes plásticas, essa consciência e motivação não ocorreram na década de 1920. Mas a presença de Ângelo Guido e, mais tarde, sua constante atuação na capital gaúcha, como pintor e crítico de arte, tende a motivar alguma inovação, principalmente na fundamentação das idéias estéticas no campo artístico.

## O Salão Nacional e a Arte Moderna

Considerando o panorama nacional artístico, no Rio de Janeiro, até 1946, a tendência acadêmica teve forças para combater os artistas modernos dentro da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Com a pressão dos artistas jovens, no ano de 1940 o Salão Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, fora desdobrado em duas seções: a dos “antigos” e a dos “modernos”<sup>6</sup>, recebendo, assim, a arte moderna, o reconhecimento oficial pelo Ministério da Educação. Neste mesmo ano, Portinari e Segall foram os destaques da ala moderna, mas este reconhecimento, em plena década de 1940, não inibiu a manifestação de uma arte mais conservadora, como detectou Ruben Navarra, crítico de arte atuante no Rio de Janeiro:

<sup>6</sup> O Salão Nacional de Belas Artes passou a incluir, a partir de 1940, uma ala Moderna e, em 1951, (mesmo ano da 1ª. Bienal de São Paulo) dividiu-se em dois Salões, um ficou só para a Arte Moderna.

Apesar de todo o prestígio oficial da arte de Portinari, a quem todos os artistas modernos do Brasil devem ser gratos por esse serviço moral, a persistência e o domínio numérico da pintura acadêmica, nesta terra ainda é um fato que não se deixa abalar assim. Os nossos Salões anuais não permitem outra conclusão. Há uma correspondência entre essa forma de arte morta e o gosto do 'grande público', que pode muito bem ser observada nas reações dos curiosos e frequentadores de exposições, a se divertirem com as 'extravagâncias' modernas. (NAVARRA, 1941, s.p)

Conforme Ruben Navarra, esse encantamento com a arte acadêmica não é mais que um hábito, pois esse tipo de pintura atinge a popularidade por representar um superficialismo visual. Já longe dos primeiros tempos em que a arte moderna confundia-se com o uso da expressão 'futurismo', Portinari é quem conquista o crédito oficial para essa arte. Isso não significa a superação da arte acadêmica, que Navarra define como uma arte tradicionalmente figurativa, limitada dentro de convenções invioláveis de forma e de gosto (Navarra, 1941, s.p.).

### ■ 236 **Acontecimentos que antecederam o Salão de 1942, no Rio Grande do Sul**

A partir deste breve contexto das artes no Rio de Janeiro, voltamos-nos para o Rio Grande do Sul. O campo artístico gaúcho, no final da década de 1930, recebeu um novo impulso com o surgimento da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, também conhecida como Associação Chico Lisboa, em 1938, com seu respectivo Salão.

A Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa foi fundada em 1938 por um grupo de jovens artistas, a cuja frente se encontravam, no momento da fundação, João Faria Viana, Edgar Koetz, Guido Mondin Filho, Carlos Scliar, Carlos Alberto Petrucci, Vasco Prado, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Edla Silva, Honório Jardim, João Mottini, Oswaldo Goidanich e Mário Mônaco. (GUIDO, 1944, p.34-39).

No entanto, segundo Ângelo Guido, foi o Salão de 1939, organizado pela Escola de Belas Artes, que marcou um período novo na história artística do Estado, estabelecendo um movimento mais vivo de atividades neste meio. O 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, de 1939, que se inspirou no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi promovido em comemoração ao Cinquentenário da República e contou com o auxílio da prefeitura de Porto Alegre, do governo do Estado e ainda do governo federal<sup>7</sup>.

O entusiasmo provocado pelo Salão favoreceu inclusive a campanha para a construção do novo edifício do Instituto de Belas Artes. Guido desconsiderou, neste momento, a realização do Salão da Associação Francisco Lisboa, que havia ocorrido em 1938, como um evento importante para o meio artístico<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Getúlio Vargas pagou a passagem aérea dos artistas de outros Estados e o transporte das obras para incentivar a participação. Dos 85 pintores participantes, apenas 22 eram do Rio Grande do Sul; dos 63 artistas de outros estados brasileiros, a maioria era do Rio de Janeiro. Cf. KERN, M.L.B. Les Origines de la Peinture Moderniste au Rio Grande do Sul – Brésil. Université de Paris I- Panthéon. Sorbonne, tese, 1981, p.105.

<sup>8</sup> Ângelo Guido só vai considerar o Salão da Associação Francisco Lisboa em suas publicações e textos de crítica, a partir de 1941.

Ângelo Guido dá ênfase ao fato de que a exposição coletiva de 1939 não foi restrita ao âmbito estadual, mas foi aberta para a participação de outros estados brasileiros e também para os estrangeiros. Como afirmou ele:

Desta vez o certame organizado pelo Instituto de Belas Artes não teve, como as exposições coletivas anteriores, um caráter regional. (...) Re-conheçamos que, com o seu Primeiro Salão de Belas Artes, o Rio Grande do Sul deu ao país uma bela demonstração de sua cultura artística e do nobre sentido de brasilidade com que essa cultura é orientada. Aqui não se fez questão de sobrepor aos expositores do Rio, de São Paulo ou de outras partes do Brasil que concorreram ao nosso salão, os artistas do Rio Grande do Sul. Nenhum preconceito regionalista, nenhuma restrição de escola veio perturbar a límpida finalidade cultural do grandioso certame artístico do ano passado. (GUIDO, 1940b, suplemento p.10)

Além de assumir a organização do evento, o Instituto de Belas Artes (I.B.A.) também constituiu o júri, contando com seus professores: Ângelo Guido, presidente do júri, José Lutzenberger, João Fahrion, Luiz Maristany de Trias, e Ernani Dias Corêa. No catálogo do Salão não constam os critérios de seleção utilizados pelo júri, apenas a premiação que seria conferida por este. Fazendo o balanço da temporada artística de 1939, Ângelo Guido analisa todo o movimento cultural de Porto Alegre da década de 1930. Ele afirma que, nos últimos tempos, a cidade tivera uma expressão mais vigorosa nos domínios da literatura. Do ponto de vista artístico, as exposições de pintura foram se fazendo cada vez mais raras. Essa avaliação de Ângelo Guido desconsidera o surgimento, em 1938, da Associação Francisco Lisboa (Chico Lisboa), demonstrando sua postura de não-aceitação, neste momento, da prática artística dessa entidade, que se pretendia, inicialmente, diferente da produção dos professores do Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre. Segundo Guido, somente no ano de 1939 é que teria mudado o quadro do movimento artístico na capital rio-grandense:

As mobilizações artísticas de 1939 demonstram que essa temporada foi mais interessante para o meio artístico da cidade. (...) O mais notável acontecimento do ano deve-se à iniciativa do Instituto de Belas Artes, que, com o amparo do governo do Estado e da prefeitura municipal, pode organizar o 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. (...) Com o 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, não só se iniciou um movimento notavelmente educativo para o nosso meio e de estímulo da arte entre nós, como se criou, também, um movimento de intercâmbio artístico entre Porto Alegre e os outros centros artísticos do país que será de maior importância para o desenvolvimento e propaganda da cultura rio-grandense. (GUIDO, 1939, p.11)



Na avaliação de Guido, não se formaram grupos artísticos divergentes no RS em termos de orientação estética, não havendo conflitos entre “passadistas” e “modernistas” (1944, p.34-39). O que houve foi uma passagem, na pintura, de uma arte “acadêmica” para uma arte mais livre de regras, em que a sensibilidade superou o rigor do cânone e permitiu que se desenvolvesse um estilo pessoal em cada artista. E ele reconhece que o Instituto de Belas Artes foi uma influência marcante sobre a orientação artística do meio rio-grandense (Guido, 1944, p.39).

Na realidade, não houve mesmo grandes divergências estéticas no Rio Grande do Sul, nesta época, mesmo com a criação da Associação Francisco Lisboa, que se dizia contrária à orientação do Instituto de Belas Artes. Na prática, a produção de seus participantes era muito semelhante a dos professores e alunos do I.B.A. e, assim como estes, a Associação, com poucas exceções, não aceitava o Modernismo por considerar esta uma arte audaciosa.

Os artistas da Chico Lisboa eram considerados mais dissidentes da “arte oficial”, legitimada pela Escola de Artes do Instituto (I.B.A.), do que propriamente partidários de uma divergência estética. Eles não eram revolucionários, apenas queriam ter o mesmo espaço e reconhecimento público que obtiveram os professores da Escola. Tanto que o Salão da Associação, realizado em 1938, foi uma espécie de Salão dos Recusados, pois somente os onze associados participaram deste evento, o qual recebeu apenas uma pequena nota, acompanhada de uma fotografia, na Revista do Globo como registro informativo. Talvez por isso, os artistas da Chico Lisboa sugeriram ao escritor Aldo Obino, jornalista do jornal *Correio do Povo*, que começasse a exercer a crítica de arte, como uma maneira de se ter um novo ponto de vista, que contestasse o até então praticado (KERN, 1981).

A década de 1940 inaugura uma nova fase de estímulo para a área cultural, vindo dos empreendimentos da Prefeitura Municipal. O aniversário de duzentos anos da fundação da cidade de Porto Alegre levou o prefeito Loureiro da Silva a dar andamento ao projeto que previa a assistência do município na realização das manifestações culturais. Ângelo Guido foi o primeiro a elogiar a iniciativa e divulgar o projeto do Departamento Municipal de Propaganda, que teria por fim “encorajar, por meio de prêmios e outros recursos, todas as atividades de ordem artística, literária, científica, educacional e desportiva de Porto Alegre” (1940a, p.6).

Em 1940, ocorreram o 3º. Salão da Associação Francisco Lisboa e o 2º. Salão do Instituto de Belas Artes (I.B.A.), ambos com o apoio oficial da Prefeitura. Do Salão da Chico Lisboa participaram alguns artistas modernistas que Carlos Scliar<sup>9</sup>, organizador deste Salão, trouxe de São Paulo<sup>10</sup>. O Salão do I.B.A, por sua vez, 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. Por ocasião destes Salões de 1940, Aldo Obino começou a aparecer no cenário da imprensa, fazendo sua crítica de arte.

<sup>9</sup> Carlos Scliar ganhou em 1940 a medalha de prata em pintura na divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, no mesmo Salão em que Guinard ganhou o prêmio viagem com a obra *As Gêmeas*. Scliar foi um dos fundadores da Chico Lisboa, mas desde 1940 mudou-se para São Paulo e começou a participar do Grupo Santa Helena e, depois, da Família Artística Paulista, outro grupo que contestava a arte acadêmica.

<sup>10</sup> Participaram do Salão da Chico Lisboa os artistas: Oswald de Andrade, Arnaldo Barbosa, Aldo Bonadei, Flávio de Carvalho, Luci Citti Ferreira, Rebolo, Clóvis Graciano, Renée Lefèvre, Manoel Martins, Nelson Nóbrega, Fúlvio Penacchi, Volpi, Joaquim Figueira, Mário Zanini, Lívio Abramo, D'Amico, e Bruno Giorgi. Cf. texto de Carlos Scarinci, *A Gravura no RGS (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Um dos critérios de premiação do Salão do Instituto de Belas Artes revela o vínculo que existia entre os prêmios recebidos anteriormente pelos participantes e um – consequente – reconhecimento inquestionável: “segundo resolução prévia do júri, não foram concedidos a nenhum expositor prêmios inferiores a outros porventura já obtidos nos Salões Nacionais de Belas Artes ou no 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul” (CORREIO DO POVO, 1940, p.3). Pode-se deduzir, por este critério, que os trabalhos vencedores do Salão estariam entre os artistas que já foram premiados em outros Salões, ou seja, entre os que já tivessem obtido o reconhecimento do público e da crítica. Ou, no mínimo, era garantido que todo o artista que já houvesse sido premiado não receberia prêmio inferior aos que recebera em sua carreira artística. E o vínculo com o Salão Nacional do Rio de Janeiro percebe-se pelo critério de premiação e pela participação, no júri, do presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Manoel Ferreira de Castro Filho.

Deve-se destacar, dentro deste cenário, o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, que teve peculiaridades e propósitos que o diferenciam de outros Salões que ocorreram no Brasil com a mesma denominação.

### **O Primeiro Salão Moderno do Rio Grande do Sul**

239 ■

No contexto, o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, realizado em 1942, tornou-se relevante, não como um movimento inovador, o que parecia estar na base de sua proposta, nem tampouco como uma manifestação das novas tendências na arte gaúcha ou a aceitação de ideias veiculadas pela Semana de Arte Moderna paulista, de 1922, mas sim como um protesto contra estas.

Em decorrência da premiação que recebera no Salão Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, de 1940, Carlos Scliar foi homenageado no Rio Grande do Sul, com um discurso elogioso do escritor Manoelito de Ornellas (1941, p.1- 4). Nesta ocasião, alguns artistas de Porto Alegre resolveram organizar o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, que ocorreria em 1942 e para o qual Scliar não fora convidado.

O 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul começou a ser divulgado ainda no final de 1941, como um evento que contaria com trabalhos “executados todos nos moldes tão em voga da pintura modernista, campo fértil de experiências e inovações”<sup>11</sup>.

O público e a crítica prepararam-se para assistir a um movimento de renovação na arte, alguns aceitando a atualização do Rio Grande do Sul em termos de manifestação moderna nas artes, enquanto outros criticavam a iniciativa. Inicialmente, a maioria não percebeu a real intenção do Salão, e alguns preferiram elogiar a inovação para não serem considerados ‘fora de moda’. Entretanto, houve quem questionasse, desde a abertura do evento, o valor dos trabalhos ditos ‘modernos’. Valdez publicou um artigo no *Diário de Notícias*, no dia seguinte ao da inauguração do Salão, e relatou sua experiência, não como repórter, mas como uma pessoa que fazia parte do público:

<sup>11</sup> Animados os preparativos para o Salão de Pintura Moderna, jornal *Diário de Notícias*, 10/12/1941, p.6.



Cada um de nós sente a beleza, o perfeito, e não precisa ser artista para isto. (...) O apenas sentir, apreciar, gostar, é a característica do público, entre o qual estou. (...) A iniciativa dos artistas porto-alegrenses ressentem-se de maior valor, porque não souberam, ou propositalmente, não quiseram reconhecer a hostilidade de seus próprios sentimentos à corrente modernista. Até ontem, apenas o nome de Scliar era citado como modernista. E parece estranho que seu nome não figure no primeiro Salão, por quê? (VALDEZ, 1942, p.11)

E, antes de mais nada, analisou as obras como pertencentes a duas espécies de trabalhos: os completamente sem sentido e as ‘charges’ ou ‘caricaturas pessimistas’. Finaliza o texto afirmando que as ideias não eram novas, apenas a forma de externá-las, e que o segredo da verdadeira arte estaria no modo de exteriorizá-la, em saber fazê-lo da melhor maneira (VALDEZ, 1942, p.11).

Aldo Obino, no jornal *Correio do Povo*, também no dia seguinte ao da abertura do Salão, afirma não ser contra o Moderno – sem explicitar o que entendia por Moderno –, mas sim contra as extravagâncias que atendiam pelo nome de ‘Futurismo’, ‘Cubismo’ e ‘Dadaísmo’. Ele acreditava que Porto Alegre teria que passar por esta prova a que se submeteram outras capitais brasileiras e que:

A Antiguidade deve ser cultivada sem obstar, contudo, a marcha do progresso, da renovação e da tendência de aperfeiçoamento. Isso não impede que os artistas, como o povo em geral, caiam no redemoinho dos vários ‘ismos’, do fazer humano, paralelo ao agir nosso. (...) A ânsia de renovação no sentido de aperfeiçoamento é nobre e viável. Agora a atitude preconcebida e teatral de poses é artimanha de quem quer fazer barulho e por isso não merece nenhuma atenção. (OBINO, 1942, p.1)

Quando trata de comentar as obras, Obino evita qualificá-las, restringindo-se simplesmente a afirmar que “há trabalhos abaixo da crítica, que contrastam com outros que merecem apreciação” (1942, p.1).

Depois da confusão e do escândalo de três dias, o Salão fechou com um Manifesto assinado por seus idealizadores e publicado na imprensa. O propósito do Salão seria o de ridicularizar a Arte Moderna, considerada “obra destruidora subversiva e letal” (MANIFESTO, 1942, p.7) por este grupo de artistas conservadores.

Enfim, os artistas organizadores levam a público seu Manifesto contra a Arte Moderna e, neste documento, percebe-se não apenas como foi lento o processo de reavaliação da tradição pictórica, referente às artes, no Rio Grande do Sul – processo que já havia ocorrido nas últimas décadas do século XIX na Europa – mas o quanto, ainda na década de 1940, era forte a defesa de uma arte que expressasse o rigor da verdade e a busca da perfeição, ideias pertinentes a essa tradição desde Platão. Assinaram o “Manifesto de Encerramento do 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas” os artistas: Osvaldo Goidanich, João Faria Viana, Edgar Koetz, Guido Mondin Filho, todos membros da Associação Francisco Lisboa, entidade que foi considerada como contrária aos parâmetros acadêmicos do Instituto de Belas Artes, ou seja, seus participantes eram considerados como dissidentes, em princípio,

dos cânones da arte dita oficial. Entretanto, são esses “recusados” que protestam contra o Modernismo divulgado por Carlos Scliar no RS. Na concepção deles, o Modernismo é uma arte falsa. Para esses artistas, a arte é fruto de uma evolução que se processa há milênios e que não é obra de improvisação, mas de cristalização de princípios reconstruídos. (MANIFESTO, 1942, p.7)

Um fator interessante, é que tanto os ditos “passadistas” quanto os que se diziam “modernistas”, nesta época, utilizavam-se dos mesmos termos para fundamentar suas propostas e argumentos sobre a produção artística, tais como: “belo”, “agradável”, “harmonia”, “equilíbrio”, “personalidade”, e “temperamento do artista”. Quer dizer que, embora os significados atribuídos aos critérios tenham alguma diferenciação, a base dos conceitos ainda está arraigada, de um lado, em uma tradição de representação pictórica nem sempre consciente, mas muito em voga na linguagem corrente, e, de outro lado, buscando uma base classificatória objetiva, própria das ciências positivas características do início do século XX.

No texto do “Manifesto de Encerramento”, afirmam:

O movimento ‘Modernista’, no travesti com que já se apresentou no Rio, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, tinha que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre – que esse ‘modernismo’ nada mais é que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora nas suas intenções, praticada 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 houve sempre foi a ânsia do homem em busca da perfeição e, nesta ânsia, a procura dos caminhos vários que o levassem até a LUZ SUPREMA. Daí 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 sua cultura. (MANIFESTO, 1942, p.7)

241 ■

Além disso, o texto também vincula a manifestação artística às expressões morais e ideológicas de um povo. Este elo existente entre o ideal de belo e a moralidade foi um dos critérios presentes na estética do século XIX e início do século XX.

O discurso, neste texto, está fortemente arraigado nos conceitos herdados da tradição artístico-filosófica, além do caráter marcante da ideologia da época:

(...) que a arte pseudo, o falso e o deturpado ‘modernismo’ dessas correntes postas tão em voga pelos críticos e entendedores cozidos na mesma panela, é obra destruidora, subversiva 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 propício – pela ausência da ética, fonte pura da moral – um clima favorável à infiltração das ideias extremistas, perturbadores do

ritmo cristão em que, há muito, vive a HUMANIDADE a sua luta pelo IDEAL do BELO. (...) o Salão local foi obra consciente, digna e honesta de profilaxia artística. (MANIFESTO, 1942, p.7)

Este Salão de 1942 é o retrato da tensão e do paradoxo que viveu o Rio Grande do Sul, que, até este momento, conservou ideais vinculados à tradição clássica, mas, ao mesmo tempo, ainda incipientemente, sem muita certeza, refletia sobre a necessidade de repensá-los. A herança dessas concepções de ‘verdade’, ‘perfeição’, ‘ideal de belo’, vem acompanhando a arte Ocidental desde a Antiguidade clássica, cânones nas artes e em outros campos culturais, que, neste momento, também serviram de argumento para a proposta de uma “profilaxia artística” dos proponentes do Salão Moderno.

Pelo que percebemos, em plena década de 1940, o que havia no Rio Grande do Sul, em termos de expressões, linguagem e produção artística, em relação ao Modernismo, não se evidencia ainda a necessidade de questionamentos, ou de mudanças do que se mostrava como uma arte com características mais acadêmicas.

Nesse sentido, entendemos que este movimento que aconteceu no ano de 1942 foi importante para que o grupo de artistas, atuante no sistema artístico do Rio Grande do Sul, se posicionasse e refletisse a respeito das ideias e práticas do Modernismo. É importante também considerar que esta manifestação dos artistas foi reveladora de uma postura que se pretendeu diferenciar de uma corrente estilística que caracterizou uma época no centro do país.

## Referências

AVANCINI, José Augusto; BULHÕES, Maria A. Imagem e Memória: a pinacoteca Barão de Santo Ângelo; IN: **Catálogo Instituto de Artes 90 Anos**. Porto Alegre: Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, 1998, p.7-8.

Correio do Povo, 29/11/1940, p.3.

CORONA, Fernando. **Caminhada nas Artes** (1940-76). Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1977.

GUIDO, Ângelo. **Forma e Expressão na História da Arte**. Porto Alegre: Ed. do autor, 1938.

\_\_\_\_\_. “Arte Moderna” (Conferência), **Diário de Notícias**, 18.10.1925, p.3 e 6.

\_\_\_\_\_. A Temporada Artística de 1939, jornal **Diário de Notícias**, 31/12/1939, p.11.

\_\_\_\_\_. O desenvolvimento científico, literário e artístico estimulado pela prefeitura, jornal **Diário de Notícias**, 05/07/1940a, p. 6 e 10.

\_\_\_\_\_. Exposições Coletivas de Arte em Porto Alegre, jornal **Diário de Notícias**, 05/11/1940b, suplemento p.10.

\_\_\_\_\_. Uma Galeria de Arte Aplicada, jornal **Diário de Notícias**, 24/12/1941, p. 12.

\_\_\_\_\_. Evolução da Pintura no Rio Grande do Sul, **Revista Lanterna Verde**, Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, no. 8 jul/1944, Rio de Janeiro, p.34-39.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les Origines de la Peinture Moderniste au Rio Grande do Sul - Brésil**. Tese de Doutorado, Universidade de Paris, 1981.

\_\_\_\_\_. "A Crítica de Arte no RS e o Debate sobre Tradição e Modernidade"; IN: **Veritas**, Porto Alegre, v.34, n.º 136, dez./1989.

\_\_\_\_\_. "A Pintura Modernista no RGS"; IN: KERN, Maria L. e Bulhões, Maria A. (orgs.), **A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil**. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

\_\_\_\_\_. "A Pintura Modernista no RGS: Tradição e Inovação"; IN: **Estudos Ibero-Americanos**, XI(2), 1985, p.13-14.

\_\_\_\_\_. **Arte Argentina – Tradição e Modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.  
LEITE, Lúcia C. M. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. **Modernismo no Rio Grande do Sul** - materiais para o seu estudo. São Paulo: IEB, 1972.

243 ■

Manifesto de Encerramento ao 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do RS, jornal **Diário de Notícias**, 06/01/1942, p.7.

NAVARRA, Ruben. Salão de 1941, jornal **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11/10/1941.

OBINO, Aldo. O 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, jornal **Correio do Povo**, 04/01/1942, p.1.

ORNELLAS, Manoelito de. Elogio da Arte Moderna, IN: **Revista do Globo**, 20/12/1941, p.1-4.

\_\_\_\_\_. Salão de 1945, jornal **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23/12/1945.

SCARINCI, Carlos. **A Gravura Contemporânea no RGS**. Porto Alegre: MARGS, 1980.

\_\_\_\_\_. **A Gravura no RGS (1900-1980)**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SILVA, Ursula Rosa da. **A Fundamentação Estética da Crítica de Arte de Angelo Guido: a crítica de arte sob enfoque da história das idéias**. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

SOUZA, Nelson Mello. **Modernidade – desacertos de um consenso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

VALDEZ, E. Cros. Arte Moderna, jornal **Diário de Notícias**, 04/01/1942, p.11.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

Recebido em: 31/07/2016 - Aprovado em:12/03/2016